CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

608

febrero 2001

DOSSIER:
Arte conceptual en España

Ramón Gómez de la Serna
Greguerías

Thomas de Quincey
Samuel Taylor Coleridge

Cartas de Colombia, Inglaterra y París

Entrevista con Ian Kershaw

Notas sobre el Festival de Cine de Huelva, Libertad Lamarque, el Subcomandante Marcos, Jorge de Sena y Bashevis Singer

Ilustraciones de Antoni Muntadas

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

608 ÍNDICE

DOSSIER
Arte conceptual en España

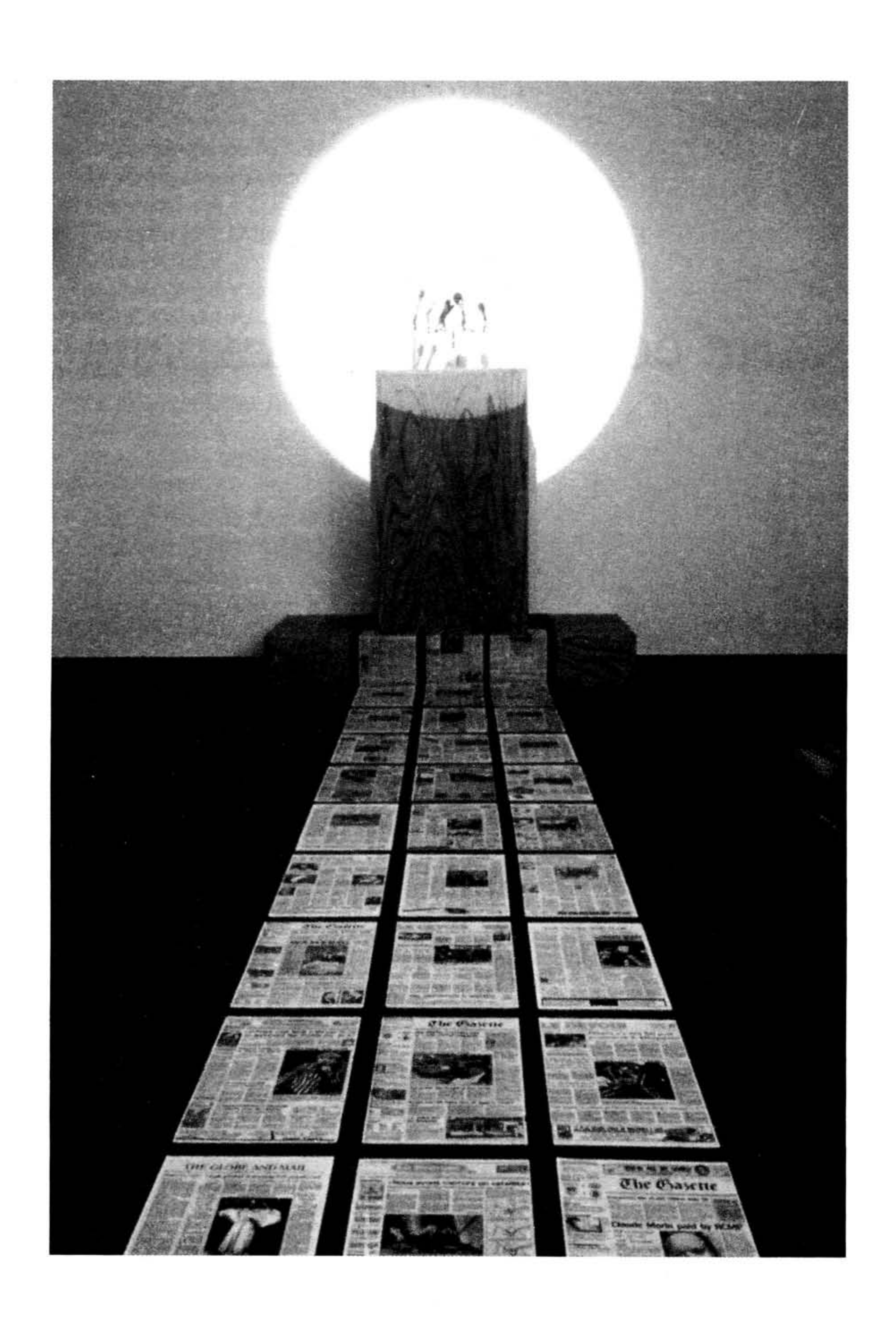
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Arte conceptual en España

Coordinador:
JAVIER ARNALDO



Antoni Muntadas: *Sala de conferencias de prensa* (1992)

Significado y acción.
Notas sobre arte conceptual en España

Francisca Pérez Carreño

I

La actividad artística que en los primeros años setenta se desarrolla en España dentro de lo que podemos llamar arte conceptual, tuvo características propias que han sido señaladas en múltiples ocasiones. En particular, resulta notable su fuerte carácter político y de oposición izquierdista a la dictadura franquista y a aquellas tendencias artísticas que, según los conceptualistas, convivían cómoda y culpablemente con el poder político y económico. Es indudable, de todos modos, que el auge del conceptualismo español, entre los años 1972-1975, coincide con el final de los años fuertes del conceptualismo internacional y se beneficia de su influencia. También en España, ya desde la década de los sesenta, movimientos protoconceptuales como ZAJ, ligados a experiencias externas como Fluxus, habían llevado a cabo experiencias y acciones artísticas ajenas a los lenguajes y la concepción moderna de lo artístico. En particular, los conceptualistas españoles adoptaron cierto «estilo» conceptual –es decir, cierta pobreza de materiales, utilización de modos de reproducción técnica como la fotocopia o el offset, creación de dossiers–, la preocupación por el lenguaje y el carácter lingüístico de lo artístico y una actitud crítica hacia las instituciones artísticas y el vanguardismo. Mas incluso estos tres rasgos estuvieron teñidos de fuertes connotaciones políticas concretas.

En la polémica que el Grup de Treball mantuviera con Tàpies se manifiesta claramente este aspecto a la vez político y antivanguardista. Tàpies escribió el artículo «Arte Conceptual aquí», en *La Vanguardia* del 14 de marzo de 1973, denunciando la «demagogia» de los conceptualistas catalanes, al exagerar el exclusivista carácter antiacadémico y subversivo de su actividad. En su respuesta a la crítica de Tàpies, los conceptuales (Pere Portabella firmaba) afirmaban: «... el artista, desde su marginación, se opone abiertamente al sistema y al artista privilegiado, celoso defensor de sus privilegios adquiridos en y otorgados por el sistema. Es un trabajador-intelectual-artista ligado al proceso de transformación de relaciones de producción artístico-cultural, en un medio que le es declaradamente hostil por los

mismos hechos por los que le ha marginado»[1]. El lenguaje político del Grup de Treball está pleno de expresiones, lemas y tópicos marxistas y antiburgueses. En este grupo en particular, el antifranquismo se funde con el izquierdismo marxista y el catalanismo en una síntesis que era compartida por buena parte de la oposición interior al franquismo en los últimos años de vida del dictador. Es un lenguaje que comparten también los teóricos que acompañaban al movimiento, por ejemplo, Simón Marchán Fiz, participante en algunas actividades del grupo madrileño. Sirvan como muestra sus palabras: «... la necesidad *de recuperación del valor de uso estético social, tanto de los objetos artísticos ligados a la tradición como a los nuevos medios y comportamientos.* (...) Y lo que es evidente es que cualquier práctica significante, y entre ellas, la artística han de moverse en el doble nivel de la contradicción *específica* y la contradicción *principal*, más amplia, en la dialéctica histórica»[2].

Está claro que el antifranquismo no era en España una actitud privativa de los grupos conceptualistas, aunque su actividad sí puede considerarse en algunos aspectos como la más radical. El propio Tàpies mantenía una opinión crítica frente al franquismo y, en cuanto a la relación antitética con la vanguardia, junto a la crítica social, era en esos mismos años la seña de identidad del Arte Pop de Eduardo Arroyo o del Equipo Crónica. Hoy son especialmente significativas las palabras de Francesc Torres, uno de los protagonistas del movimiento conceptualista con una trayectoria profesional más exitosa, que recuerda cómo se ha convertido en «historia en mayúsculas» lo que para ellos era «fruto directo de la urgencia, la convicción, la inocencia, el coraje y los pocos años»[3]. La lucidez con que se refiere a esos años le hace referirse a la polémica con Tàpies de un modo claro y abierto poco común hoy, recordando que, a pesar de todo, «habíamos dado en el clavo o, mejor dicho, en tres clavos: uno, en el clavo ideológico del papel de la obra de arte como un valor de cambio y significante de clase en una sociedad capitalista (...), dos, en el clavo puramente político de quien controlaba el arte catalán en aquel momento y tres, en el clavo cultural al dejar claro que el mundo de la cultura catalana era tan vertical e intocable como el de la cultura española»[4].

[1] *S. Marchán Fiz,* Del arte objetual al arte de concepto, *Madrid, Akal, p. 431. Sobre la polémica entre Tàpies y el grupo conceptual catalán, cfr. P. Parcerisas, «El Grup de treball: art i ideologia política», en* Grup de Treball, *Cat. Ex., Barcelona, MACBA, 1999, pp. 33-46.*

[2] Ídem., *p. 289.*

[3] *F. Torres, «Lo que el viento se llevó»,* Lápiz, *87, 1992, p. 22.*

[4] Ibid., *p. 25.*

Valeriano Bozal ha analizado los presupuestos teóricos del conceptualismo español basándose en el reconocimiento de su inspiración marxista: «... el punto de partida del análisis era la noción marxiana de valor de uso»[5]. Desde esta perspectiva se atacaba la concepción moderna de la obra de arte justo en su mismo núcleo: su pretendida cualidad estética. Según esta concepción, las obras de arte serían objetos de un «incalculable» valor de uso, su cualidad estética, y alcanzarían en el mercado un precio que no tendría que ver con su valor de cambio, sino que descansaría en la mitificación de su carácter de pieza única y original y en aquella cualidad estética, que es su valor de uso, y que consiste, paradójicamente, en su perfecta inutilidad. En contra de esta idea de la inutilidad del arte presentó Alberto Corazón en la Bienal de París de 1973 su documento *En favor de un arte perfectamente útil.*

II

Las diferentes expresiones del arte conceptual compartían la puesta en cuestión de una concepción tradicional de la obra de arte. Critican su presunto carácter puramente sensible, libre de códigos semióticos o lingüísticos; su supuesta autonomía física y ontológica, respecto al espacio empírico, o ideológica, respecto a la política y al mercado; y su valor como objeto único, original e irrepetible al que los conceptualistas contraponen la iterabilidad de la idea, del concepto. Los conceptualistas españoles proceden a investigar cada uno de estos aspectos de la obra y del trabajo artístico, insistiendo en su carácter heterónomo. Su actitud fuertemente materialista les alejó de la tendencia conceptualista más mística: la pretensión de realizar un arte inmaterial, la desmaterialización del objeto artístico como meta[6] presente entre algunos conceptualistas americanos. Las derivaciones hacia el Body Art, las acciones o las instalaciones, al margen del conceptualismo puramente lingüístico, tienen que ver con esta experimentación sobre el objeto artístico, su significado y su valor.

Dentro de la corriente lingüística más paradigmática se encuadran los trabajos del Grup de Treball. Marchán los ha incluido en el conceptual «ideológico» señalando su fuerte contenido político, aunque sus trabajos están claramente influidos por el conceptualismo lingüístico internacional. En el

[5] *V. Bozal, «Del arte objetual al arte de concepto»,* Arte del siglo XX en España, *Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 559.*

[6] *L. Lippard (ed.),* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, *Nueva York, 1973.*

sentido más estricto de arte conceptual o conceptualismo lingüístico y siempre desde una perspectiva marcadamente política, se utiliza el lenguaje verbal al tiempo como vehículo artístico y como objeto de la obra de arte. En la tradicional oposición entre imagen y palabra como sensibilidad y concepto, se critica la asimilación del arte al primero de esos opuestos y, a pesar de negar que se mantenga la oposición, se apuesta en principio por la utilización del lenguaje verbal para la creación de obras. La exposición organizada por el MACBA en 1999 sobre Grup de Treball recupera el aspecto característico de las exposiciones sobre arte conceptual: expositores con documentos, carteles en lugar de cuadros, mesas con sillas en las que el espectador - lector puede examinar los objetos presentados. El grupo inglés *Art & Language* es el análogo más cercano. El espectador no es un mero receptor pasivo, sino que se convierte en un lector que realizaría, si realmente se dedicara al estudio de la obra, una actividad intelectual verdaderamente notable. El rechazo de las prácticas artísticas tradicionales tiene en su base el de la obra de arte única como objeto no reproducible. Por el contrario, los carteles y los documentos conceptuales permiten una reproducción mecánica y consiguientemente su distribución fuera de los canales artísticos habituales. La diferencia con el grupo inglés es otra vez obvia. Frente a la centralidad del tema del arte y del lenguaje en éste, los catalanes se refieren una y otra vez a las cuestiones políticas. Incluso en las obras que tienen una referencia artística, es la crítica a la institución del arte lo que predomina sobre el análisis mismo del lenguaje.

Más que un teórico el artista conceptual español es un activista, un vanguardista en su crítica de la institución del arte. Si bien la vanguardia clásica pretendía básicamente hacer la crítica de la institución artística burguesa desde los límites de los propios medios y procedimientos y, en todo caso, en los museos y las galerías, los nuevos vanguardistas abandonan tanto unos como otras y presentan la crítica de los aspectos externos, el precio de las obras, el valor de la firma, etc. En el *Treball colectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) y Documenta 5 (1972) a Kassel* (1973) exponen una lista de los participantes en ambos certámenes y de su cotización. En la misma línea de crítica de los certámenes y de su utilización por el mercado con la connivencia de críticos e intelectuales se presenta el *Texto para la muestra de arte Múltiple* de 1974 en dos hojas de papel mecanografiadas. En la criticada separación entre el arte y la vida, los conceptualistas, con estas acciones, introducen en los ámbitos artísticos de

[7] *F. Torres, «Lo que el viento se llevó»,* Lápiz, *87, 1992, p. 22.*
[8] *F. Torres, «Lo que el viento se llevó»,* Lápiz, *87, 1992, p. 22*

exposición los elementos «vitales» normalmente ocultados pero presentes y determinantes en la actividad artística. Con su aspecto no artístico, esto es lingüístico, reproducible, en materiales pobres, la vida entra en los espacios y las instituciones artísticas notablemente como crítica de ellas mismas. Como prueba de que el poder del vehículo es en ocasiones mayor que el del mensaje se da el hecho de que las propias instituciones han seguido funcionando del mismo modo, aunque sea con la presentación de obras que las atacan. Si bien esa es una prueba de una conocida crítica hacia los conceptuales, no implica de todos modos su asimilación ideológica por el estamento institucional. Torres ha hablado, en sentido contrario, de «materializar su actividad y articular su discurso en el feudo del adversario»[9]. Es decir, de utilizar la institución del arte precisamente en contra de sí misma.

La última de las obras del Grup de Treball como tal grupo fue su *Campo de Atracción. Documento. Trabajo de información sobre la prensa ilegal en Cataluña*, de 1975, en el que exponen junto a números de prensa clandestina, textos e imágenes sobre la actualidad política de represión de aquellos años. La obra fue presentada en la Bienal de Venecia de 1976 y aparecía bajo el título *Vanguardia artística y realidad social en el Estado Español. 1936-1976*, junto a otras de carácter pop o informalistas como muestra del arte antioficial realizado en España. El trabajo artístico consistió en la selección y presentación de material de prensa y puede considerarse en este sentido como trabajo teórico o de segundo orden, pero no de carácter metalingüístico o crítico, sino al servicio del mensaje político. En este proceso acierta a introducir realmente el ámbito de la vida en la institución artística y a replantearse el valor de esta institución si no sirve a este efecto. En esta actitud antiinstitucionalista se explica el carácter conceptual de las obras de aquellos años.

Para los artistas conceptuales el material propio de la obra de arte son los significados y no la forma, y el trabajo artístico consiste en la manipulación de los significados y no de la pura forma. La reflexión ha por ello de ser teórica y la interpretación distinta de un acto de pura contemplación sensible. Ahora bien, como vemos, los conceptuales españoles, en general, no hicieron nunca del significado lingüístico ni, por tanto, del signo lingüístico, el único material de sus obras, ni lo que es más significativo, lo reificaron y transcendentalizaron al modo romántico, como podría acusarse de hacer a un Kosuth. El lenguaje fue utilizado bien en la crítica de las instituciones artísticas, bien como instrumento político o de análisis de los comportamientos, siendo secundario el interés filosófico sobre el mismo. Así,

[9] *F. Torres*, op. cit., *p. 24*.

por ejemplo, en 1973 el Grupo prepara un cartel, editado por el Colectivo «Solidaridad con el movimiento obrero», que reproduce las entradas «Repressió», «repressiu-va» y «repressor-a» del Diccionario General de la Lengua Catalana. *Solidaridad con el movimiento obrero* es una obra que, en principio, remite a otras como las de Kosuth, que reproducen definiciones de diccionario de términos que se refieren, bien al arte –como «arte» o «imagen»–, bien a la filosofía, –como «tiempo»–, o al lenguaje más cotidiano –como «agua»–. Sin embargo, la intencionalidad política del Grup domina cualquier lectura posible de la obra. Lo mismo sucede con la obra realizada en 1977 sobre el mismo tema por Alberto Corazón que, además, introduce el elemento gráfico característico de su producción. En su obra también se reproduce la definición de «represión» y en ella se realiza una manipulación gráfica de la cabeza del empalado del *Desastre* de Goya «Esto es peor», de fuerte valor expresivo. La reproducción, la manipulación y la utilización de las técnicas pop, no eliminan, sino que, al contrario, subrayan, la expresividad de una imagen, por otro lado extraída (casi rescatada) del aséptico contexto del arte. La intencionalidad filosófico-lingüística de Kosuth desaparece de las obras españolas en las que una mera definición se convierte en una crítica y en una denuncia. Del mismo modo en que un cristal o una superficie perfectamente pulida en las que está pulcramente inscrita una definición de diccionario convierte a ésta en un objeto y una acción diferente del mero definir, así el uso de la serigrafía o del offset, y la elección del término «represión» la convierten en una denuncia.

En el caso de Corazón la denuncia política se acomoda a su propia concepción del trabajo artístico. La manipulación de imágenes artísticas previas tiene la finalidad de explorar y mostrar el carácter lingüístico, semiótico y mediador de toda imagen, incluida la artística. En el caso de *Represión* se apela al valor político de la propia obra de Goya, rescatada del contexto artístico. En este contexto, la obra de Corazón de aquellos años, *Manipular la imagen*, o *Leer la imagen*, de 1971, representa en España y con un contenido altamente político, tendencias como la de John Baldessari en Estados Unidos, cuya influencia en el neoconceptualismo de los ochenta es decisiva. Sus trabajos de documentación están guiados por el mismo principio, el análisis ideológico de las imágenes artísticas, publicitarias, cotidianas, que guiaría en los ochenta las obras de Barbara Kruger o Félix González Torres, a pesar de diferencias obvias en cuanto al soporte y la posibilidad de exposición pública.

Para el arte conceptual español es determinante, ya en aquellos años, la preocupación por el lenguaje y por su contenido ideológico, lo que los teóricos de la posmodernidad denominarán después «la política de la repre-

sentación». Las referencias filosóficas de los conceptualistas en Europa y América, principalmente a Wittgenstein y la filosofía analítica, son aquí sustituidas en general por las referencias más sociologistas y semióticas, de inspiración saussuriana y barthesiana, que se impondrían en la teoría estética internacional a partir de los años ochenta. En el grupo madrileño, en torno al proyecto editorial Comunicación, las ideas que predominaban eran de tipo semiótico, más que estrictamente lingüístico. Comunicación tradujo obras de lingüística estructuralista, del formalismo ruso y de semiología francesa, incluidas obras pioneras de semiología de la imagen. Las investigaciones de Alberto Corazón giraron desde el principio en torno al signo gráfico y la imagen, y su actividad profesional como diseñador gráfico atestigua su interés por ese campo. En todo caso, la consideración de cualquier modo de comportamiento humano como una actividad significante, está en la base de muchas de sus obras, por ejemplo, en *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, en cuya realización participaron, además de Corazón, Juan Manuel Bonet, Simón Marchán, Esther Torrego y J. M. Gómez. Así pues, el arte conceptual español de los años setenta fue innovador en el sentido de aproximarse en sus obras y con su actitud a la práctica neoconceptualista de los años ochenta y a su concepción estructuralista (y postestructuralista) del signo artístico[10]. Además de la fuerte impronta estructuralista, hay coincidencias muy ilustrativas en los temas; por citar sólo una, básica en el arte feminista, la relación entre la ideología patriarcal y el autoritarismo: Ferrán García Sevilla crea una obra titulada *Patrius, Patria, Patrium* (1976), (quizá influido por *Almost Like Sleeping* [1975] de Torres), bajo la misma idea de la feminista M. Kelly en su *Gloria Patri* (1992).

El arte neoconceptual de los ochenta tiene un contenido y una intencionalidad política característicos; pero eso no significa que el arte conceptual de los sesenta fuera neutro, ni apolítico. Sobre todo el grupo inglés, Art & Language, identificaba su posición antivanguardista con su izquierdismo político, de tal manera que la crítica de la obra de arte única y de los conceptos básicos de la estética moderna, el sujeto como genio creador, la cualidad original e inefable de la obra, y la actitud contemplativa e intuitiva del espectador, eran identificados como la legitimación estética del capitalismo individualista burgués. Años después, en unas palabras autocríticas de Harrison se explica el regreso a la pintura como el reconocimiento del dogmatismo de su práctica anterior: «A pesar de las diferencias en los medios, parecía que estaba en peligro de repetir los errores de la tradición del rea-

[10] *Cfr. entre otros B. Wallis, (ed.),* Art after Modernism: Rethinking Representation, *New York Museum of Contemporary Art, 1984.*

lismo socialista: asumir su propia honestidad moral y política mientras 'revelaba' confusión y prejuicios en el resto»[11]. De hecho, parte de los trabajos neoconceptuales de los años ochenta recupera la pintura o se impregna de estética pop. Piénsese incluso en las obras pictóricas del paradigma del conceptualismo lingüístico Art & Language, por ejemplo, *Retrato de V. I. Lenin en julio de 1917 disfrazado con peluca y ropa de trabajo, en el estilo de Jackson Pollock*, de 1980. En esta obra, una muestra entre otras de apropiacionismo, Art & Language consigue que el rostro de Lenin sea perceptible entre las líneas y churretes de pintura a lo Pollock.

III

En una definición restringida de arte conceptual, casi ninguna de las actividades de los artistas españoles a partir de 1975 tiene cabida. El arte conceptual no es ni un arte sobre el concepto de arte (Kosuth), ni un arte lingüístico (realizado básicamente con lenguaje verbal), ni siquiera un arte en el que lo fundamental fuera la idea, cuya realización material sería secundaria. Remitiéndonos a la última concepción, el arte como idea, parece que la teatralidad tanto de la instalación como del *land art*, centrándonos en dos de las derivaciones más frecuentes del conceptualismo, escapa a las pretensiones antiobjeto del paradigma conceptual. Es por eso que el término conceptualismo o arte conceptual se ha convertido en un cajón de sastre. Las relaciones con el conceptualismo que aquí me interesa señalar son, sin embargo, fundamentales. Es un hecho que el rechazo antiformalista de soportes tradicionales y de la concepción formalista de obra de arte derivó en muchos casos hacia la instalación, la acción y el *body-art*.

En la trayectoria de los artistas que han continuado en la órbita del conceptualismo durante estos años se puede señalar como dominante la tendencia a la instalación: entre otros en Francesc Torres, Nacho Criado o Antoni Muntadas. El primero ha mostrado una preferencia por los contenidos políticos y autobiográficos, como en *Almost like Sleeping* (1977), *Belchite / South Bronx* (1987-1988) o *Non Plus Ultra* (1988). Sus instalaciones han evolucionado desde el tema de la memoria personal y colectiva, hacia un análisis de las estructuras antropológicas del comportamiento, más alejado de los análisis estructuralistas, pero siempre cargado de contenido político y de reflexión sobre las formas contemporáneas de comuni-

[11] *P. Wood, F. Franscina, J. Harris, y C. Harrison,* Modernism in Dispute, *Londres, The Open University, p. 245.*

cación y de dominación. En ocasiones como *Esta es una instalación que lleva por título...*, de 1979, el concepto de arte se convierte en el tema de la obra y el planteamiento es bastante «conceptual» al proponer diferentes «títulos» que en realidad forman parte del contenido y ofrecen diversas aproximaciones a lo artístico, como «esta es una instalación que lleva por título instalación con ciento cincuenta y dos títulos». Sin embargo, la orientación de la obra, en consonancia con las preocupaciones de su autor, es claramente antropologista. *Esta es una instalación* es una obra sobre las actividades humanas que tienen conexión con lo que llamamos arte, la fabricación de objetos, de imágenes, el ritual, mostrando a la vez la cercanía y la distancia de las representaciones artísticas entre sí, en la historia y su lugar en la vida del hombre: «... el Arte (entendido en un sentido laxo como realización de objetos no verbales, manipulación totémica de la realidad, conducta ritual, magia, religión, etc.)»[12].

La obra de Antoni Muntadas se inscribe más fácilmente en la investigación sobre los mecanismos ideológicos o en las diversas formas de comunicación, es decir, en las formas de manifestación del poder y de las estructuras jerárquicas en las diversas formas de lenguaje. Obras como *Exposición* de 1985 se acercan, por un lado, a las primeras formas de arte desmaterializado herederas de la exposición *Vacío* de Klein, pero son, sobre todo, un análisis de las condiciones materiales de toda significación. Consistía en exponer los expositores como obra, sin lo que cabría esperar que fuera la obra misma; los continentes sin el contenido. La semiótica de la situación, como en tantas otras de sus obras, la mera estructura comunicativa, se convierte en la obra mostrada.

Las instalaciones de Nacho Criado han tenido siempre un tono metaartístico, es decir, de reflexión sobre la historia del arte, y han desarrollado la componente más dadaísta y duchampiana del conceptualismo. Incluso sus referencias más formalistas lo son, como el uso del cristal en la exposición *Piezas de agua y cristal* de 1991 y la ya antigua tematización dadaísta de la botella cubista de anís («El mono»). La investigación sobre los materiales parecería un desarrollo de la poética formalista si no fuera porque no tiene como finalidad la creación de una experiencia estética, en el sentido de percepción de cualidades artísticas, sino la experimentación y el análisis de experiencias estéticas, en el sentido más básico de sensibles, perceptivas. La creación de moho en los cristales del Palacio de Cristal tiene que ver con la manipulación de lo azaroso y lo natural no artístico en *Umbra Zenobia* 1991, mientras que las termitas habían hecho un buen trabajo

[12] *F. Torres*, La cabeza del dragón, *Madrid, MNCARS, p. 100.*

artístico devorando un ejemplar de la *Gazeta del Arte* en *In/Digestión*, 1973-1976.

En relación con la experimentación de materiales y objetos «no artísticos» se encuentran también las acciones relacionadas con el cuerpo. Casi todos los artistas conceptuales realizan en la España de los setenta obras sobre el cuerpo o el cuerpo en el espacio. Así Jordi Benito, Francesc Abad, Esther Ferrer, Muntadas o Nacho Criado. Algunas muy influidas por Fluxus, o por el ZAJ español, otras, más pegadas a intenciones que podríamos llamar conceptuales. Naturalmente esta diferencia se puede hacer teóricamente pero es más difícil de señalar en la práctica. Con ella pretendo distinguir entre intenciones que tendrían relación con la desinhibición y exteriorización de energías, comportamientos o acciones reprimidos, de carácter sexual o primario, e intenciones que tienen que ver con cuestiones epistemológicas básicas: delimitación del cuerpo, de un espacio, del tiempo o de una acción, relación mente-cuerpo, etc. (Por ejemplo, Muntadas, *Reconocimiento de un espacio*, 1972, Nacho Criado, *In the Corner I*, 1977). Desde el punto de vista epistemológico, una acción cualquiera, como beber, dormir, soplar, caminar o medir, se convierte en un pretexto para reflexionar sobre el cuerpo y su relación con los objetos, o el comportamiento como algo a la vez automático y codificado, pero extraño cuando se percibe descontextualizado. Todos ellos son temas recurrentes en el *Body Art*, pero también en artistas de influencia conceptual.

La artista española con una trayectoria más coherente y completa dentro de esta tendencia es Esther Ferrer. Hasta hoy y desde sus comienzos ha representado la conexión entre el arte conceptual y la nueva música (y ZAJ) y es una artista que se mueve perfectamente en los dos ámbitos. Sus trabajos investigan a través del objeto, la imagen, el cuerpo y la acción sobre el movimiento, el cambio y, ante todo, sobre el tiempo y su percepción. Esther Ferrer ha trabajado el tema del arte, como en *Dans le cadre de l'art* e incluso ha previsto una serie artística, la *Serie de series*, que es el proyecto de unificar toda su obra en una gran obra, eso sí sin argumento, sin finalidad, sin que la realización añada nada a la idea. Sin embargo, ni el arte, ni la institución-arte son hoy un motivo suficiente de crítica o un pretexto para la obra, como podían justificadamente serlo en los setenta (sobre todo en la España franquista). Ferrer reconoce: «Trabajar en las instituciones es algo muy positivo para artistas como yo que nunca he dispuesto de medios... ellos tienen los medios de los que tú no dispones y te dan la oportunidad de hacer obras que de otra manera no podrías abordar»[13].

[13] *F. J. San Martín, «Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer»,* Lápiz, *156, 1999, p. 40.*

Según Aizpuru, Esther Ferrer ha practicado durante años, «... la *performance* como ella la entiende: 'como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite elucubraciones estilísticas', aunque con ello corra el riesgo de que el público actual (...) se aburra»[14]. Según Gombrich, el disfrute estético se encontraría en algún punto medio entre el caos y el orden. En este sentido la serialidad, que es un orden, y por tanto, es previsible, aburrida, introduce una idea que es fundamental al arte contemporáneo: el caos no es el absurdo, lo auténticamente absurdo es el orden. Sillas ordenadas, en composiciones más simples que complejas, actos repetidos en su esencia, aunque aparentemente guiados por intenciones diversas, ¿para qué? ¿Qué diferencia hay entre trazar antes o después la diagonal del cuadro en el *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*? ¿O en colocar los sobres o cerrarlos de un modo u otro en *Memoria*? El hecho de que los elementos de la serie estén ordenados según una relación prevista o sean producto del azar tampoco es relevante en cuanto a la creación de sentido. Tampoco las series que dirige el azar, por ejemplo, los resultados de las tiradas de un dado en *Mallarmé revisé o malarmado revisado*, son más entretenidas que las producidas por una acción deliberada, ni más libres por menos previsibles que una serie matemática según un orden sencillo. «Todas las versiones son válidas», la frase con la que suelen terminar los proyectos de las acciones de Ferrer, no sanciona la actuación libre del participante. Como los movimientos del dado, los de los participantes, imprevisibles en su singularidad, responden a las leyes estadísticas. En cualquier caso, y aunque realicen materialmente la obra, no la dotan de sentido.

Son anticlímax y, por tanto, explican el aburrimiento, la banalidad de las acciones, la utilización de objetos cotidianos, la distancia emocional y la carencia de expresividad en la actuación o la serialidad en el ordenamiento de los objetos o en el ritmo de la acción. La acción se puede desarrollar según un ritmo prefijado: por ejemplo, *Concierto ZAJ para 60 voces* prescribe la entrada de un actor (participante) cada minuto, cantando o declamando, el minuto en el que sucede. En otras ocasiones como en *Recorrer un cuadrado de todas formas posibles*, la acción interpretará en cualquier orden todos los movimientos posibles. De cualquier modo, las acciones, los cuerpos y los objetos dentro de ella, abandonan cualquier significación práctica y también cualquier significación ilusionista. El sinsentido o el absurdo de estas acciones no viene dado por un argumento o una forma carente de lógica, sino de finalidad, argumentativa, práctica o ficticia.

[14] *Esther Ferrer*, De la acción al objeto y viceversa, *Cat. Exp., Sevilla, VEGAP, 1998, p. 21.*

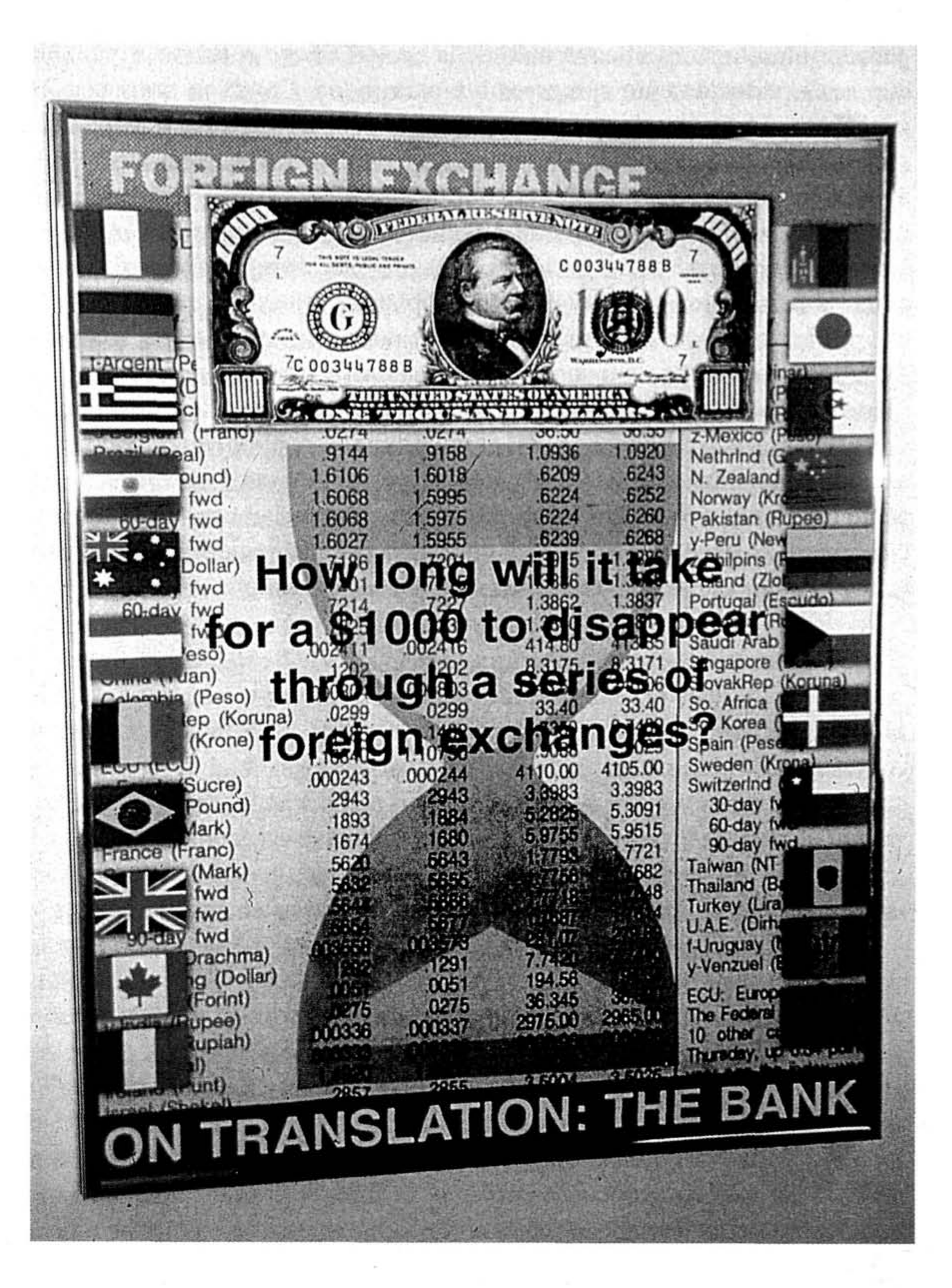
En las *performances* de Ferrer, siguiendo la concepción de la música como tiempo de Cage, el tiempo real y la percepción del paso del tiempo son el material básico de la acción. El «aburrimiento» tendría que ver no tanto con la austeridad característica de la presentación, con la ausencia de espectáculo, cuanto con el sentido del tiempo. En lugar de crear un *tempo* propio de la actuación, un espacio-tiempo ideal propio de la obra de arte, las relaciones temporales y espaciales reales son las que conforman la obra. El hilo entre el sentido (la forma propia de obra) y el tiempo se ha roto. El resultado es, en las ocasiones más extremas, un extrañamiento en la percepción del tiempo real, que normalmente está sujeta a la temporalidad de las acciones con fines prácticos. En una obra dramática (como en una musical, por otro lado), el tiempo en que se realiza una acción forma parte del sentido de la acción: el valor temporal y significativo de los movimientos y las acciones parciales se subordina al todo. Un gesto o una frase significativos poseen dramáticamente un *tempo* especial, relativo a su importancia. Sin embargo, llamar la atención sobre el paso del tiempo real dentro de la representación es atacar el núcleo mismo de lo teatral.

La seriedad del arte de Ferrer consiste en que su actitud, distanciada e irónica, es mostrada con todo el cuerpo, sin ninguna mediación, escénica o teatral. La banalidad, el absurdo, el ridículo de la acción contrastan con la actitud seria de la artista, con la generosidad en el uso del propio cuerpo; con su responsabilidad. En una frase complicada, la artista afirmaba: «Para el *performer* el pensamiento anárquico es fundamental, el sentido de la propia responsabilidad es casi físico»[15]. Actuar con seriedad, ser responsable, es asumir el azar, la vacuidad, incluso la ridiculez del propio comportamiento, ofrecerse a la mirada del público, observar y ser observada.

Sólo de gestos repetidos, como sentarse, levantarse, andar, desandar, ponerse algo en la cabeza, producir sonidos con la boca, a los que su arte nos invita a prestar atención, sólo de movimientos descontextualizados y sin sentido, puede alguna vez surgir el sentido. Para la Bienal de Venecia de 1999, Esther Ferrer preparó una acción, que no realizó, sobre la guerra en la antigua Yugoslavia, que finalizó antes de la inauguración: «... en un momento determinado, durante el *vernissage*, me desnudaría y me sentaría en una silla con un casco militar en la cabeza, permaneciendo inmóvil e inexpresiva. Este era mi gesto contra la guerra»[16]. A mi modo de ver, estas frases de Ferrer ponen de manifiesto una cuestión esencial. La acción en el contexto artístico hubiera causado extrañeza porque no estaba prevista,

[15] *San Martín, p. 40.*
[16] *San Martín, p. 45.*

pero lo importante es el contenido de la acción en ese contexto, contenido que sería perfectamente comprensible para todos. Como en otras ocasiones, Ferrer se mostraría desnuda, se sentaría sobre una silla y se pondría algo en la cabeza; en vez de una coliflor, un casco. Repetiría también la expresión facial y corporal conocida de otros contextos. Sería efectivamente *su* gesto, reconocible como uno familiar, similar a los de *Cosas*, por ejemplo. Pero esta vez *su* gesto sería de protesta, aunque nada excepto el casco hubiera cambiado. No es sólo el objeto, el casco, lo que ha variado el sentido, lo que ha hecho surgir un sentido, no sin el gesto de la artista. En un conjunto de objetos con connotaciones diversas, uno de ellos se convierte en significativo, en una serie de movimientos conocidos, otro se convierte en un gesto de denuncia. Ni el movimiento, ni el objeto completan la acción, hace falta una actitud; entonces el movimiento se convierte en acción, y tiene sentido. Como he pretendido mostrar, el contenido del arte conceptual ha excedido siempre al concepto, porque lo cierto es que el significado comienza en la actitud, en el gesto, en el cuerpo.



Antoni Muntadas: *On translation: the bank* (1997)

Conceptos cruzados*

Mireia Sentís y Manuel Saiz

Saiz: ¿Cómo te va por Londres? Sé que no te perderás por sus brumas porque ya no existen. Te propongo pues adentrarnos en otras que pueden reemplazarlas por un rato.

Sería interesante ver un poco, contigo, qué dirección ha ido tomando el arte conceptual. Al principio, cuando el urinario de Duchamp (¡1915!), se trataba de descontextualizar las referencias, revisar las convenciones aceptadas, abrir nuevas perspectivas. En definitiva: repensarlo todo. Era pues un ejercicio intelectual y filosófico. Una representación formal de una idea abstracta. Unas asociaciones de ideas o de términos que no siempre tenían un sentido claro o definido. El arte conceptual se acercó a otras disciplinas; a la música en especial. Tenía las miras muy amplias. Requería también de la inteligencia, del espectador.

Tengo la impresión de que poco a poco el arte conceptual ha ido acercándose más y más al campo de la política y la sociología. Pienso, por ejemplo, en los años finales de la década de los ochenta, cuando surgieron un gran número de grupos cuya principal preocupación era combatir las actitudes homofóbicas, luchar por la igualdad de géneros y etnias, resistir «representaciones», luchar por cambiar la opinión pública sobre la enfermedad del sida, hacer reflexionar sobre la moral o doble moral o amoralidad imperante, reevaluar las visiones neocolonialistas o eurocéntricas, llamar la atención sobre lavados de cerebro varios... Aunque Dadá o Fluxus ya jugaban con la idea de manifiesto, el arte conceptual se ha convertido cada vez más en un camino de reivindicación política. Hasta ha surgido el término *visual politics*.

Pero ¿qué está pasando en los parámetros del más nuevo de los soportes: el cibernético? Si el discurso artístico no puede avanzar si no reconoce sus herencias, ¿cuáles son las más mimadas por el ordenador? En definitiva: ¿qué dirección está tomando la disciplina conceptual en los espacios virtuales?

Espero que des señales de vida... y arte.

Abrazo,

* *Los textos datados en Madrid son de Sentís y los datados en Londres, de Saiz.*

Londres 31/1/00
Querida Mireia,

Hacía tiempo que no pasaba por mi cabeza el término «conceptual». Si lo relaciono con mi trabajo tengo la sensación de que lo conceptual ha sido asumido o ha desaparecido por completo. Si lo intento relacionar con lo que me interesa como arte actualmente, me produce una extrañeza parecida a si alguien me preguntar ahora si creo en Dios o si voy a misa. El pensamiento de lo posmoderno acabó con la estrella conceptual.

Si somos estrictos en la aplicación de la etiqueta tenemos que hacernos historiadores para hablar del tema, pues el conceptual, como movimiento, hace tiempo que terminó. (La editorial MIT de Boston publicó hace poco una colección de escritos y entrevistas editada por Alberro y Stimson cuyos últimos ítems son del 74). Hay artistas de esa generación que hacen obras que tienen la misma base teórica, artistas que están haciendo otra obra menos ortodoxa, algunos que conservan la estética, pero no el contenido, otros que reproducen indefinidamente la misma obra porque dentro del «concepto» de su obra el tiempo está suspendido... pero son motivos para hablar de artistas individuales y de cómo se han relacionado con una situación distinta y no para hablar de «lo conceptual».

Y si abrimos el término, casi mejor es que utilicemos otro, porque entonces la opción es entre pintores de marinas (éstos no son conceptuales) y el resto del arte. Hasta la pintura reciente española, que está claramente inspirada en la pintura americana de los años cincuenta, tiene en su aparato teórico (más o menos tramposo) un discurso metarretiniano de ciencia, fractales, niveles de percepción, ámbito del discurso, etc.

El arte conceptual ya era otra cosa cuando se asoció con la política (en los años ochenta: «arte político») y otra distinta mientras integraba lo social (el malogrado concepto ampliado de la escultura de Beuys) y qué decir de cuando se mezcló con la publicidad y el porno (tan *pop* como conceptuales carteles de Benetton o fotografías de Jeff Koons). A estas alturas el árbol genealógico del arte se ha enredado tanto como si fueran ya posibles los viajes en el tiempo, con gran promiscuidad entre hijos, padres y abuelos, maestros, discípulos, generaciones... El arte interactivo o el arte en la red (*computer based art*) pertenece ya a esta situación posmoderna.

Por supuesto que el arte actual debe mucho al conceptual. Pero esto no significa nada más que el arte actual es tan postconceptual como es post revolución francesa o post *photoshop* 5.0.

* * *

Madrid, 8/2/00

Saiz: Apenas leída tu «contestación», me vino a la mente una sentencia de Alexander Pope: «Bienaventurado el que nada espera, porque nunca sufrirá desengaños».

A ver si pongo orden en mis ideas a través de tu no-contestación. Dices que lo posmoderno acabó con la estrella de lo conceptual. ¡Qué juicio tan categórico! Yo, en cambio, creo que casi nada acaba con nada. Las cosas conviven, superponiéndose o evolucionando en varias direcciones. También surgen así los movimientos y los términos que a la larga sirven para perfilarlos. Fíjate que la expresión «posmoderno» apareció en un escrito de Daniel Bell en 1960, y la expresión «conceptual» empezó a circular en 1967, después de un artículo de Sol Lewitt. Aun así, el arte conceptual es históricamente anterior al posmodernismo. Y es que las cosas van avanzando en línea de sierra. Además, como todos los movimientos, del más conservador al más transgresor, persiguen el mismo fin –ampliar el campo de lo perceptible–, siempre existirán puntos de encuentro.

Por otra parte, al ser tan amplio el radio de lo conceptual, puede incluir todo lo que viene después. Allan Kaprow, en 1970, sostenía ya que el arte conceptual era una forma interactiva de comunicación. Tú, en cambio, dices que el arte interactivo o el arte en la red pertenece ya a la situación posmoderna. El árbol genealógico del arte es, en efecto, la cabeza de Medusa.

También afirmas que «el arte conceptual ya era otra cosa cuando se asoció con la política en los años ochenta» ¿Otra cosa? Desde sus principios, el arte conceptual tenía muy en cuenta la política, además de la sociología, la semiótica (algo considerado también muy posmoderno), los planteamientos feministas y la cultura popular. De hecho, el arte conceptual nació con voluntad de cumplir la función de un paraguas bajo el cual se pudieran cobijar tantas modalidades (*land art, body art, performance art, video art...*) como para asegurar su supervivencia durante décadas. Al fin y al cabo pretendía disolver las categorías y abrirse a todo lo híbrido, lo cual se puede atribuir también a la posmodernidad.

«La función del artista y la del crítico han estado tradicionalmente divididas. El uno se limitaba a preocuparse por la producción del trabajo y el otro por su evaluación e interpretación. Sin embargo, muy a finales de los años sesenta, un grupo de artistas eliminaron la división al formular sus propias propuestas, ideas y conceptos. Un aspecto esencial del arte conceptual es su autorreferencia. A menudo estos artistas definen las intenciones de su trabajo como parte de su arte». (Ursula Meyer, *Conceptual Art*).

Dime: ¿cómo un artista de tu generación encaja tan bien en esta definición escrita en 1972? ¿No será que el arte actual es posrevolución francesa, sí, pero también una extensión de todas las propuestas conceptuales?

Sea como fuere, y como escribió Robert Morris: «El arte es una actividad de cambio, de desorientación y alternación, de violenta discontinuidad y mutabilidad y de buena voluntad hacia la confusión». Así que no dejes de escribirme, para no dejar de «artear».

Abrazo,

* * *

Londres, 12/2/00
Querida Mireia,

Esta vez respondo un poco antes a tu mensaje porque me parece ver que en nuestra conversación hay dos temas:

En primer lugar discrepamos en que un sentimiento posmoderno acabe con el universo moderno, con sus aspiraciones y con sus deseos de libertad y expansión de la mente. Y en que el arte conceptual, como la culminación de las vanguardias, haya acabado al llegar el fin de la modernidad.

En segundo lugar no hemos acordado en qué momento debe cambiar el nombre de las cosas cuando va cambiando paulatinamente su naturaleza.

Así que, haciendo referencia todo el rato a estos dos temas, voy a intentar contestarte a las cuestiones que planteas.

Efectivamente, mi juicio «lo posmoderno acabó con la estrella de lo conceptual» es muy categórico. Es tan categórico como decir que el vídeo acabó con la estrella de la radio: la radio sigue existiendo y tiene muchos *oyentes*, pero no la *ve* nadie. El arte en nuestro tiempo niega el arte pasado al ignorarlo (en su esencia y en sus fines, que para él no existen). Sin embargo, en la sucesión de los movimientos de la vanguardia cada uno negaba a los anteriores criticándolos (haciéndolos entrar en crisis).

Como muy bien dices el radio de lo conceptual es amplio. Creo que es tan amplio que es omnipresente en las artes. No tiene sentido como concepto porque ya no define nada (excepto históricamente). Si en el principio del arte conceptual se «requería también la inteligencia, del espectador», ahora todo el arte requiere esta inteligencia. Su pretensión de disolver las categorías ha dado como resultado que se ha disuelto a sí mismo. Especialmente lo que se ha perdido en el arte es «la pretensión».

No digo que el arte conceptual no fuera político en sus inicios, pero «cuando se asoció con la política en los años ochenta» eran otros sus intereses políticos, otros sus planteamientos y sus métodos de operación. Era más política y menos arte, en el sentido de que era un movimiento más pragmático, apelando a fines más cercanos. Como «arte» debía todo a la herencia conceptual pero quizá sea sólo una cuestión de terminología; creo que no podemos decir que fuera «un arte conceptual que ha adquirido nuevos registros».

Quisiera hacer notar que hablo de la posmodernidad como una manera de entender el mundo (más o menos facultativa, da igual) y como un estado de las cosas, y no de posmodernismo, un movimiento o colectivo de gente que teoriza sobre este estado de las cosas o que produce su obra dentro de estas circunstancias.

Hope that helps, dicen en las listas de correo.

Un abrazo,

Manuel

* * *

Madrid, 18 febrero 2000

No creo que el sentimiento posmoderno haya acabado «con las aspiraciones y con los deseos de libertad y expansión de la mente» del universo moderno. Sí, en todo caso, con la *actitud optimista* ante el avance tecnológico. La certeza de no poder ya transformar el mundo ha dado paso a la esperanza de cambiarlo parcialmente. O sea que a pesar de su «desengaño» los posmodernos tampoco se dan por rendidos. ¿O no es así? La vanguardia nació de la necesidad de llegar a un acuerdo con la era industrial (en la cual depositó su optimismo) y la posmodernidad con la era electrónica (pero ya con una actitud bastante descreída).

Soy muy escéptica en cuanto al fin de esto y al fin de lo otro. Las nuevas aportaciones conviven con la relectura constante de las anteriores corrientes. Lo demás son cuestiones más bien semánticas. Escribe Arthur Danto (*Después del fin del arte*): «El arte moderno muere en 1964, el año de la exposición de *Brillo Box* de Warhol». Tú dices que la posmodernidad acabó con el período de la modernidad. Yo creo que lo moderno convive con lo posmoderno, lo conceptual con el realismo, el multiculturalismo con el apropiacionismo... La foto no significó el final de la pintura, ni el cine el

de la literatura. Ya a mediados de los 70, se practicaba el *Media Art*, y sus artistas eran muy críticos con los medios de comunicación de masas y sus métodos de manipulación de la opinión pública. El *Media Art*, rama del arte conceptual, se ocupaba de temas de la actualidad, igual que el posmodernismo.

Dice Thierry de Duve que la pregunta estética *moderna* ya no es «¿qué es lo bello?» sino: «¿qué sucede con el arte?» Si estamos en la posmodernidad, ¿cómo es que aún andamos dándole vueltas a esa misma pregunta? (la misma, por cierto, que obsesionaba a los conceptuales). En tu primera carta dices: «si abrimos el término (de lo conceptual), mejor utilizar otro». Pues me gusta esta propuesta: ¿qué término utilizarías? Quizá por ahí preservemos, como debe ser en el arte, la conciencia de la duda.

Hasta el siguiente *round*, compadre.

* * *

Londres, 28/2/00
Querida Mireia,

Yo sí que creo que esas «aspiraciones de libertad y expansión de la mente» se han perdido. Cuando menos, como dices, de libertad y expansión absoluta. Y el paso de los fines absolutos y universales a los relativos y parciales es un cambio muy importante para las relaciones sociales, económicas y, por supuesto, artísticas. Los problemas del romanticismo no han sido solucionados, pero se han sobrepasado, se han disuelto. Está claro que hay gente que ve el mundo *todavía* de una manera romántica, pero yo no creo convivir con ellos. Es decir, más bien, que ese espíritu no convive dentro de mí con este otro talante que no presta esa atención a los fines últimos. Quisiera insistir en que nunca hablo de la posmodernidad como si fuese un movimiento de pensadores y artistas, sino como una fractura que se produce en la historia y en concreto en mi historia personal.

En mi primera carta digo que si abrimos el término conceptual, mejor utilizar otro. Me refería a inventar otro nombre para lo que se hizo antes del 75, eso que así pasaría a ser algo como «el arte conceptual ortodoxo».

El otro día estuve en Whitechapel Gallery viendo una exposición que se titula *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain* y que muestra una gran selección de obras de los años sesenta y setenta. La sensación que tuve es que los *curators* han elegido las obras de la época que más

juego daban al espectador de obras contemporáneas, en lugar de dar una visión histórica del movimiento. Es lo que se podría llamar «una recontextualización». Algunas de las obras parecían muy antiguas (sobre todo las que hacían estadística o ciencia disparatada, tan de moda en esa época y que ha perdido interés ya que actualmente los propios científicos y estadistas han tomado el relevo del disparate) pero resultaba una exposición chispeante y viva. El programa de mano dice: «*Live in Your Head* es sobre todas esas ideas, un posicionamiento y estratificación sin fin que deja un legado creativo, el cual ha alimentado en gran medida la práctica contemporánea». Para mí esto es una manera muy sofisticada y ajustada de describir la relación entre el arte conceptual (éste que llamo jocosamente «ortodoxo») y el arte actual, que ahora simplemente es «práctica contemporánea».

* * *

Madrid, abril 14, 2000

Manuel: Han pasado muchas semanas desde que recibí tu último fax. Pensé en contestarte durante mi viaje (Estados Unidos, Costa Rica), y luego decidí tomar distancia con nuestra correspondencia y volverme a comunicar contigo con el bagaje de nuevas experiencias. Cosa de ver si nuestros puntos de vista se acercaban algo más. Pero me temo que he regresado más romántica que nunca. Justamente, quizá, por haber convivido con muchos artistas y haber llegado a la conclusión de que existen de dos tipos: los que practican el arte y los que lo viven. Se suele saber más de los primeros, porque es más fácil juzgar un producto que un compromiso. Y es que quienes lo viven se pierden por derroteros difíciles de seguir. Por ello parece que hubiera desaparecido esa «libertad y expansión de la mente». Pero no: lo que ocurre es que los que viven el arte no están presentes en los medios de comunicación, ni en el comercio, ni en los aparatos que rodean al arte. Están lejos de la profesionalización que se requiere para estar en el circuito.

Me ha interesado mucho lo que cuentas de la exposición que fuiste a ver. Y dos palabras que has escrito son las que dan vueltas por mi cabeza: recontextualización y estratificación. Ya sé que en tu carta ni van juntas, ni se aplican a lo mismo, ni tan siquiera provienen de la misma persona. Pero son palabras que ni siquiera hubiesen aflorado en una conversación sobre

arte, antes de la existencia del conceptual; del conceptual ortodoxo, como lo llamas. En cambio, la relevancia del *curator* sí parece un hecho posmoderno. Y me temo que el auge de los comisariados haya ayudado a diluir el verdadero espíritu artístico. Actualmente es difícil llegar a conocer a un joven artista a través de una exposición organizada por un comisario, porque a éste le suele interesar más su propia idea que el espíritu de los artistas que presenta. Por eso, en general, no disfruto mucho de las exposiciones colectivas. Salgo de ellas con la impresión de haber visitado una especie de *shopping-mall* cultural. Lo que dices acerca del comisariado de *Live in Your Head* es otro ejemplo de que el trabajo del comisario suele estar más orientado hacia su propio beneficio que hacia el de los artistas.

Y ahora, hablando de tu caso personal, yo te veo mucho más romántico de lo que crees ser. La prueba es que abandonaste una línea que te estaba dando estupendos resultados, sencillamente porque te interesaba adentrarte por otros caminos, aunque ello signifique complicarte la vida. ¿No es esto tomar partido a favor de las aspiraciones de libertad y expansión de la mente? Pero me temo que también te catalogo como artista conceptual, ya que esta corriente artística conforma una especie de sistema de análisis cultural, ejercicio que has practicado y sigues practicando tan asiduamente que seguramente constituye el verdadero hilo conductor de tus propuestas artísticas a través de los años. Tan sólo añadiré que lo de ejercer una «práctica contemporánea» es lo que debían pensar también estar haciendo los artistas rupestres, Ucello, Miguel Ángel, da Vinci o Cézanne.

Abrazo,

* * *

Londres, 26/4/00
Querida Mireia,

He leído con gran agrado tu carta porque vibran en sintonía con lo que siento con respecto al arte y a nuestra amistad. El disfrute que encuentro en estas relaciones no proviene tanto de la teoría como de la experiencia de discurrir por la vida conforme marcan los propios defectos y excelencias. La vibración es indiscutible y permanente, e incomunicable para quien no está en la misma frecuencia, pero dado que el contenido sí es discutible, paso a contestarte párrafo por párrafo.

No creo que nos separe el hecho de que te vuelvas más romántica. Si vas a mirar, nos interesan el mismo tipo de artistas, personajes y actitudes (aunque quizá coincidamos porque caigo en, según Eliot, la tentación de la traición más alta: *to do the right thing for the wrong reason*). Yo no busco tampoco artistas que hagan profesión de su carrera de artistas. Me interesan los que tienen obras intensas, complejas y divertidas (que a mí me diviertan). Normalmente es gente que trabaja bien porque su vida está muy implicada en su trabajo y no piensan en otra cosa en todo el día. Esto les obliga en algunas ocasiones a llevar a cabo determinadas acciones para conseguir dinero a partir de su trabajo.

A mí tampoco me interesa la labor del comisariado inspirado, ni la del artista fabricante, y mucho menos la del público interpasivo. Creo que hasta que se diluyan definitivamente las responsabilidades, les sienta mejor un aire gestor a los artistas que un aire de artista a los gestores: me gustan los artistas que van a ver exposiciones como público y que gestionan y organizan como comisarios. Y sí: el que exista esta imagen de artista esquivo, camaleónico y fluctuante se lo debemos al conceptual ortodoxo (y a otras muchas más cosas).

En cuanto a mi caso personal y al desarrollo de mi trabajo, donde tú me ves romántico, yo me veo sucesivamente y según las circunstancias, caprichoso, terco, estúpidamente rebelde, orgulloso, permanentemente insatisfecho, vividor, naïf, vehemente, ambicioso, sabio, torpe, inadaptado, hipersensible a la vanidad, vanidoso... pues todo ellos son buenos adjetivos para quien abandonó una línea que estaba dando estupendos resultados (no artísticos, no personales, no económicos) para adentrarse en otros caminos (más interesantes, más satisfactorios y, espero, más rentables).

Un abrazo,



Antoni Muntadas: *Des/Aparicions* (1996)

Poesía experimental y arte conceptual

Fernando Millán

El territorio conceptual

La postmodernidad y sus valedores ideológicos dieron por finalizada la vida de las distintas formas de neovanguardia artística nacidas en los años sesenta, para entrar en una etapa ahistórica y sin radicalismos. Y sin embargo, es justo en los años ochenta cuando se produce un hecho muy llamativo en la biología de los movimientos de vanguardia: la conversión en géneros de las invenciones más acreditadas de las producciones artísticas alternativas, marginales, o desarrolladas fuera del arte tradicional, ya separadas, o al menos distanciadas, de sus componentes ideológicos y utópicos más radicales.

Desde la *performance* a la *poesía experimental* pasando por las *instalaciones*, el *body art* o el *ars sonora* pasaron a englobarse como formas autónomas de un «territorio conceptual» con leyes propias y límites bastante precisos, al menos para los medios de comunicación, el mundo del negocio del arte y muchos de los propios artistas. Considerar *arte conceptual* a todas estas nuevas formas, se fue convirtiendo en un hecho consumado y sin vuelta de hoja. Y más allá de lo apropiado o no, de lo intelectualmente correcto o de lo históricamente adecuado, este hecho tiene la fuerza de lo que se acepta de forma generalizada. Incluso si otras denominaciones (como «arte de ideas», por ejemplo) se muestran menos sujetas a malentendidos en el trabajo de cada artista, y sobre todo más eficaces para la comprensión de estos fenómenos por un público no avisado, hay que rendirse a la evidencia. El dictamen de la historia ya se ha producido, y a los individuos sólo nos queda aceptarlo.

Por otro lado, es obligado plantearse si detrás de esa implantación de un nombre genérico, hay algo más que el recurso a un tópico. Y en todo caso, por las dudas, ahondar en el estudio de las coincidencias más allá de una primera mirada superficial. Y estudiar las raíces comunes, tan abundantes, para averiguar si hay diferencias fundamentales, o si se comparten formas, objetivos y planteamientos con enfoques distintos, a pesar de los enfrentamientos verbales entre autores que defienden su pequeño territorio.

Si analizáramos, aunque sea superficialmente, la historia de las neovanguardias en los años cincuenta y sesenta, en los países que protagonizaron esta historia, desde Brasil a Alemania, desde USA a Italia, desde Austria a Francia, comprobaríamos que en el nacimiento de la *acción*, de la *poesía visual* o de la *poesía sonora* se comparten precedentes y se manejan las mismas ideas. Incluso en la producción de autores emblemáticos de esta nueva época, como John Cage, conviven formas que se consideran propias de movimientos, como el letrismo o la poesía concreta, lejanos en el tiempo y en las ideas. Hay que reconocer además que todas las producciones de las neovanguardias de los sesenta arrastran un cierto aire de época que les hace inconfundibles.

Poesía experimental

El caso de España no es en lo fundamental diferente al resto de países. Sólo se produce un pequeño retraso en el comienzo de las actividades y en la circulación mantenida de la información y la documentación de lo que estaba sucediendo. Ya a comienzos de los sesenta, Luis de Pablo, a través de Alea, Julio Campal en Problemática-63 y Ángel Crespo, a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, realizan en Madrid una labor de información y promoción de las nuevas corrientes. A partir de 1964, aparecen las primeras manifestaciones creativas, con el inicio del grupo ZAJ, la primera exposición de poesía concreta (Bilbao 1965), etc. En Cataluña, Joan Brossa, poeta surrealista fundador del grupo *Dau al set*, conecta con Guillem Viladot, y ambos empiezan a publicar poesía visual próxima a la poesía concreta.

En esos mismos años, empiezan a aparecer los primeros artículos y libros, al tiempo que los artistas españoles establecen relaciones con los de los otros países, participan en exposiciones internacionales, publican en revistas e incluso viajan al extranjero de forma asidua. Nace la Cooperativa de Producción Artística que lidera Ignacio Gómez de Liaño, quien a través de la colaboración con Alain Arias-Misson, realiza una serie de *happenings* callejeros que llamaron «poesía pública». En 1968, tras la muerte de Julio Campal, se crea el grupo N. O. en Madrid.

Los setenta son los años de la expansión y promoción. Es también el momento en que el *arte conceptual*, como un istmo o un nuevo género, se importa en la versión USA, por parte de algunos artistas catalanes (Grup de Treball), con una cierta voluntad de separarse nítidamente de la poesía experimental, que para entonces (1973) ya tenía una extensión y unos componentes críticos y teóricos bien asentados.

En 1975, incluso los poderes culturales ya han detectado la importancia de las nuevas corrientes, y gracias a ello, Jesús García Sánchez, que, aunque a su manera, formaba parte del grupo N. O., convence a Jaime Salinas, responsable de Alianza Editorial, de la necesidad de recoger en un libro las aportaciones de la neovanguardia. La obra resultante será *La escritura en libertad* (que firmamos García Sánchez y yo mismo) aparecida en el otoño de ese año, justo antes de la muerte del dictador Francisco Franco.

En el prólogo de este libro (que lleva el subtítulo de «Antología de poesía experimental» por razones de oportunidad editorial), pretendí demostrar que desde los sesenta, la escritura se había convertido en el campo de encuentro de los artistas más innovadores, independientemente de su formación y de sus planteamientos profesionales. Junto a los principales representantes de la *poesía concreta*, y a los poetas más destacados de los movimientos posteriores en Francia, Inglaterra, Alemania, etc., están en *La escritura en libertad* los poetas de la generación *beat* norteamericana, los letristas, los iniciadores de la *poesía sonora*, etc. John Cage encabeza la representación de los creadores del *happening*, tanto norteamericanos como europeos y además están los miembros más destacados de la tendencia conceptual, con Kosuth y Boltanski.

Este intento de comprensión del fenómeno de las neovanguardias no recibió demasiada atención, ni en España, ni fuera. Sólo con el paso de los años, y en vista de que las líneas esbozadas en el prólogo, sobre la evolución de las nuevas formas de arte, se fueron confirmando punto por punto, empezó a gozar *La escritura en libertad* de un cierto prestigio entre los expertos y las nuevas generaciones de artistas en España.

Abstracción/materialización

Con todo, los malentendidos persisten, sobre todo entre los críticos e historiadores. Incluso en los años noventa, como un producto más de la postmodernidad han aumentado el ruido informativo y la confusión dentro del territorio conceptual, en el que cualquier recién llegado ocupa un espacio en función de los padrinazgos que puede conseguir, y de su desconocimiento de la historia más reciente. La propia conducta de los artistas, no siempre alejados del modelo romántico y del individualismo subjetivo, no ayuda a despejar el panorama. El peso de los comisarios (ahora conocidos por la versión inglesa del latín *curator*, que en español debería traducirse por el castizo «curas») define la actual situación, en la que el individualismo, el culto a la personalidad, el comercialismo, junto al peso político de

las entidades autonómicas en la cultura, dibujan un panorama confuso y preocupante.

Los productos de la poesía experimental siguen siendo victimados en el mundo de las instituciones y comercio de arte, por su pecado original que los relaciona con la literatura. El hecho objetivo de que su producción más determinante y expandida, la poesía visual, sea en todas sus características, una «forma de arte», no significa nada. Nadie parece interesado (ni entre los artistas, ni entre los críticos) en tener una visión de conjunto, ni en realizar un análisis en profundidad de lo sucedido desde los sesenta, relacionando todas las líneas maestras que las vertebran, para buscar una comprensión de todas las manifestaciones del territorio conceptual, que son un componente definidor de la historia del último tercio del siglo XX.

Hay datos, incluso evidencias sobradas, como para distinguir líneas de acción del arte de todo el siglo, que se acentúan a partir de los sesenta, que vertebran a todos los géneros que se han acreditado, y les iluminan con una nueva luz. Desde la aparición de los ismos de finales del siglo XIX, se detecta una línea constante que define al arte de vanguardia. Es la que comienza con la estilización de las formas, y la autonomía del color en la pintura, hasta desembocar en los distintos grados de abstracción, y alcanzar con la conceptualización, un punto extremo. Esta línea es la más conocida y publicitada e incluye a los artistas más emblemáticos de todo el siglo XX.

Y, sin embargo, ni es la única, ni siquiera es independiente, sino complementaria de la línea que discurre –aparentemente– en sentido contrario: la que se inicia en la abstracción de la escritura y la idealización de los conceptos, busca la concreción mediante las imágenes y se materializa en objetos y formas físicas. Empezando por los objetos de Duchamp y por los *collages* e instalaciones de Schwitters, y pasando por el *poema objeto*, y también por las instalaciones, la *performance* o el *body art*, esta línea ha ido cobrando importancia sobre todo desde los años sesenta y es sin duda la que aún mantiene una mayor potencialidad.

La poesía visual es un ejemplo notable de esta tendencia. De hecho, es la heredera de una vocación utópica del Renacimiento, que a través de la pintura buscaba materializar la poesía. La *poesía concreta*, con su toma de conciencia del espacio gráfico; el *poema objeto*, con la comunicación de ideas (ideograma), a través de los objetos manufacturados; los diversos desarrollos del *principio collage*, desde las apropiaciones, a los *papiers collés*, han trabajado en la concreción y materialización de las ideas, las sensaciones o incluso los sentimientos.

El *arte conceptual* en su versión lingüística, el *arte de procesos*, y en general todas las utilizaciones de la escritura como vehículo conceptual,

discurren, en teoría, por la línea antiobjetual. Sin embargo, como se comprueba en algunas obras emblemáticas («Tres sillas» de Kosuth, por ejemplo), en realidad las dos líneas forman en muchos casos una sola línea circular: a través de la abstracción y conceptualización se llega a la concreción y materialización, y al revés. Una demostración palpable de que en el territorio conceptual todos los habitantes pertenecen a una sola y única raza: la de los artistas que se niegan a separar pensamiento de experiencia, experiencia de análisis, investigación de sentimiento.

Trayectorias

Dentro de lo que de forma genérica se considera poesía experimental (aunque no siempre los propios autores señalados acepten esa denominación) la convivencia de la línea abstracta/conceptual, junto con la que prima la concreción/materialización, es habitual y muy significativa.

José Luis Castillejo es, dentro de los escritores de vanguardia en España, un caso excepcional de coherencia y continuidad. Sin embargo, en su obra hay que destacar varias etapas. Sus dos primeros libros publicados (durante su etapa como miembro del grupo ZAJ) *La política* (1967) y *La caída del avión en el terreno baldío* (1968) se mueven en la línea materializadora, especialmente el segundo, que hace del color una segunda forma de escritura, mediante la que la connotación está presente en la mayor parte de los poemas. También el uso del ideograma nos remite a formas de hacer visibles las ideas. En una segunda etapa, que se inicia con el *Libro de las 18 letras* y continúa con su obra más emblemática el *Libro de la i* (los dos de 1969), la escritura ahonda en sus posibilidades abstractas, hasta alcanzar un nivel minimalista extremo. Castillejo, muy consciente de lo que está haciendo, llama a esta práctica «una escritura no escrita».

Felipe Boso fue, hasta su muerte en 1983, uno de los pocos casos de poetas españoles con una práctica de *poesía concreta* en su sentido más ortodoxo. Su primer libro publicado *T de trama* (1970), recoge poemas aún discursivos, aunque ya con una vocación sintética muy determinante, que insisten en la cosificación, en la materialidad de la lengua. Su segundo libro publicado, *La palabra islas* (1981) presenta una escritura ambivalente que convierte los nombres de las islas del planeta Tierra en puras abstracciones fonéticas o en objetos plásticos. Su libro *Los poemas concretos* (1995) publicado póstumamente es una mezcla constante de poemas discursivos que utilizan las contradicciones que nacen de la vocación de la lengua por concretar, por designar, y de su estructura abstracta, que sólo funciona bien

con la universalidad. Y junto a ellos, poemas netamente visuales, que utilizan la grafía de la escritura como un material contundente.

El caso de Joan Brossa, es también peculiar. Aunque, como poeta de vocación *dadá*, el objeto es su mundo, y más en concreto el *poema objeto*, es su forma de materializar las ideas, sin embargo en su poesía visual (especialmente a través de la tautología) hay una tendencia innegablemente abstracta.

En general, todos los poetas experimentales españoles con una trayectoria continuada, desde Antonio Gómez, a J. M. Calleja, pasando por Xavier Canals, Gustavo Vega y Bartolomé Ferrando, los materiales abstractos se conjugan con la concreción de las ideas en materia, especialmente en su trabajo con la acción (*poema acción*) donde la complejidad de las interrelaciones es no sólo posible, sino deseable.

Tesis corporal

Mi interés por las relaciones entre la abstracción/conceptualización y la concreción/materialización, nace del análisis de mi propio trabajo desde los años sesenta. Por ejemplo, mi experiencia con la *tachadura* o *cancelación* de escrituras preexistentes, es una demostración palpable de que la abstracción se materializa en el icono de la página en la que prima lo gráfico.

Con todo, la obra en la que se trabaja con una relación circular que se inicia con el *concepto*, en contraposición con la *materia*, para llegar a la materialización de los conceptos, y la abstracción de la materia, es *Tesis Corporal*. La primera versión de este libro se realizó en 1976, con medios exclusivamente fotográficos. En 1995 se retomó el proyecto mediante escaneado de las fotos originales, y tratamiento informático (introducción del color, filtrado, etc). *Tesis corporal* se ha convertido con el paso de los años en un proyecto multimedia, con una existencia autónoma en formato *performance* y vídeo, acentuando la búsqueda de una *escritura del cuerpo* y del *cuerpo de la escritura*.

En los años sesenta queríamos cambiar al hombre y establecer las relaciones sociales sobre una nueva base. Esa utopía aún no se ha conseguido. Pero en cambio, entre todos (yo el que menos, sin duda) pusimos en marcha la aparición de nuevos géneros que están ampliando el campo de la experiencia estética. Es fácil concluir que ya ha llegado la hora de trabajar a favor de una comprensión de estas aportaciones entre nosotros, y eso sólo puede conseguirse a través de trabajos históricos, críticos y analíticos rigurosos.

Iconografía de los contextos: Antoni Muntadas

Javier Arnaldo

En la biblioteca del Trinity College de Cambridge se mezclan lectores, turistas, manuscritos y libros antiguos, la estatua de Byron realizada por Thorvaldsen, el servicio de vigilancia, un expositor con un mechón de pelo de Newton y otras delicias que permiten definir ese espacio como una instalación, aunque ni se contempla como tal, ni ha intervenido ningún artista en la concepción de esa red de elementos que junta una copia del siglo VIII de las *Epístolas* de San Pablo con un moderno sistema de alarma. Si la cultura de la exhibición se ha incorporado sin novedad a los rancios hábitos del Trinity College, puede decirse que se ha hecho costumbre universal que las instituciones se comuniquen mediante vitrinas. Un logotipo puede servir de tarjeta de presentación, pero para retratar una entidad es necesario el despliegue de unos expositores.

Eso de mostrar lo que uno es mediante un abanico de imágenes o un inventario de condecoraciones lo encontramos por todas partes: en casa de Juan Antonio Samaranch, en la sede de Naciones Unidas, en la arqueología del Imperio de Augusto y en el anuario de la compañía *Shell*. Que cada uno mire en su propia casa. En un grupo de banderas que ondean ante un club social leemos las alianzas y situaciones sublimadas a las que sirve. Nada más antiguo ni más rabiosamente actual que los tupidos emblemas, los afanes universalistas de la representación y las inauguraciones concurridas. El arte conceptual no estaba por inventar, pero la inflación de vitrinas en el mundo del consumo visual ha colaborado sin duda a su apogeo. Los expositores nos han dado una espléndida ocasión para el ejercicio de la credulidad en la era de la realidad virtual.

1. La mesa de negociación

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) ha tomado el campo de la comunicación y el de la iconografía subliminal por objeto en todas sus creaciones artísticas. Tanto la materia prima con la que trabaja como los temas que

trata son la comunicación misma, en su moderno estado de despilfarro y sordera. En septiembre de 1998 presentó en la Fundación Arte y Tecnología de Madrid un nuevo trabajo. Le puso el título: *On Translation: la mesa de negociación*. La instalación se colocó en una sala de reuniones anexa al Museo del Teléfono. Consistía en una mesa redonda, compuesta de varios elementos mobiliarios, sostenida por patas de diferentes alturas y nivelada mediante pilas de libros, todos ellos títulos relacionados con la teoría de la comunicación. La superficie de esa mesa de mal que bien corregida cojera se dividía en doce segmentos decorados con sus correspondientes mapas geoestratégicos de diferentes zonas del mundo: mapas que hacían referencia a la presión demográfica, el narcotráfico, las redes de comunicación y distribución de la población, etc. De la construcción de esta mesa deshabitada resultaba una espléndida metáfora del planeta humano, una metáfora cósmica basada en el convenio mediático y la negociación interesada. Con la misma atención con la que recorremos las vitrinas en las que una pujante empresa exhibe la memoria de su actividad, vemos esta otra instalación que se sale revoltosa y discretamente de las convenciones.

Una instalación anterior de Antoni Muntadas, presentada por primera vez en Boston en 1987 y después en muchos otros lugares, guarda varias afinidades con esta otra. Se titulaba *The board room* y era una galería de retratos con una función virtual de sala de reuniones. Una mesa vacía alrededor de la cual se colocaban trece asientos ocupaba el centro de la sala. En las paredes se disponían trece retratos de líderes religiosos contemporáneos (teleevangelistas norteamericanos, apóstoles de sectas diversas, el Papa Juan Pablo II y el Ayatolá Jomeini). El número de personalidades coincide con el de los comensales de la Última Cena de Cristo. Sobre la boca de cada uno de los retratados colocó Muntadas un pequeño monitor que producía secuencias de sus propios sermones y rótulos con palabras clave de sus alocuciones habituales. Acústicamente resultaba del montaje un febril guirigay de discursos, se producía en la sala una pura contaminación sonora. Sólo aproximándonos al monitor de alguno de ellos podíamos diferenciar algo de lo que decía por su lado. Con el escenario de la polución acústica Muntadas nos ofrecía un símil del discurso ecuménico articulado en el concurso mediático, otra metáfora cósmica, pronunciada con palabras sordas.

Otra creación de Muntadas que sigue el esquema radial es *Between the Frames*, que data de 1983. Creaba una imagen de, por así decir, los nutrientes del mundo artístico: desde los comerciantes y las galerías, hasta los críticos y los medios de comunicación, pasando por coleccionistas y museos. A cada capítulo se le dedicaba una sala de distinto color, en la que podía

contemplarse un vídeo concreto, con grabaciones de lo que declara gente implicada en el asunto, en sus respectivas lenguas. El foro de lo artístico resultaba de la convergencia de estas salas, dispuestas en planta central, en torno a un vestíbulo circular. Se diría que el vestíbulo era el lugar en el que desaguaban esas fuerzas que impulsan la industria del arte. El único agente que no estaba era el artista, un elemento relativamente prescindible, diríamos. El arte se vale de los incontables esfuerzos de todos, como se informa en los vídeos: «los museos son intermediarios entre los artistas y el público» (María Corral), «lo que nos interesa [a los galeristas] es el descubrimiento de nuevos pintores» (Leo Castelli), «preconizo [desde la crítica] una relación creativa con el trabajo del artista» (Tommaso Trini).

Between the Frames escenificaba el discurso artístico ordenando cuatro horas y media de cinta de vídeo en un circuito omnisciente. Nos franqueaba el paso al interior de ese ojo compuesto con el que se mira el fenómeno que está en boca de todos, que empieza por ar y termina por te. ¿Deberíamos hablar de «arte conceptual»? Por arte conceptual solemos entender genéricamente aquel que no trabaja para dar satisfacción a la sensibilidad con formas, colores y materias, sino prioritariamente con estímulos estéticos dirigidos a nuestras disposiciones intelectuales, un arte visual sobre nuevos soportes que se ocupa de las percepciones mentales. Las nuevas formas de hacer arte que han vestido el panorama cultural de las últimas tres décadas, con sus muy variadas modalidades, se hicieron eco de ese primado de la idea sobre el objeto. Nada tiene menos gancho entre el gran público que las acciones, instalaciones, vídeo-creaciones y fenómenos artísticos de inventiva conceptual pero, paradójicamente, nada se parece más que éstos a las ceremonias modernas de la percepción que celebra el gran público en sus horas de ocio, en sus horas de consumo, y también cuando atiende al despliegue de medios con los que deben granjearse nuestra aprobación los líderes políticos. El conceptual mimetiza lo que en todas partes se comunica, una industria de la percepción a la que nadie hace ascos, más que cuando los artistas la sirven cruda, sin función para el consumidor de productos cocinados. El mismo espectador que haría un desplante a *Between the Frames*, hasta con enojo, porque teme indigestarse, disfruta de sus componentes si llevan adobos de una gastronomía que regale su propio paladar. Así, por ejemplo, el recorrido por otra instalación radial con poderes magnéticos para el turismo: el círculo de piedras de Stonehenge. Para visitar este impresionante monumento megalítico del tercer milenio se ha encontrado una fórmula exquisitamente conceptual por la que ningún espectador ha deslizado quejas. Se ha acordonado el círculo megalítico para evitar la libre circulación del público entre los trilitos y

demás piedras, se ha acondicionado un sendero para poder rodear el objeto y se ha compensado esa falta de contacto con la materia de la cosa con un servicio de minuciosa información por audio sobre la historia y la leyenda de Stonehenge. El escenario prehistórico ha logrado una perfecta adecuación a las exigencias del espectador moderno con un simple cordón de seguridad, que pone distancia y señala extrañamiento, sugestionando nuestros oídos con mensajes de arqueología por audio. Una nueva imagen, esta vez de arqueología de la actualidad, es lo que resulta de esa combinación de elementos que tanto parecido guarda con las técnicas de representación de la realidad que se aceptan menos cuando los trabajos de instalación nos incomodan con intereses analíticos y dejes críticos.

2. Arte sin carcasas

Otra instalación en la que Muntadas trató también expresamente el mundo de lo artístico podría definirse como un ejercicio de elocuencia, como una elocuente disección del tema. Se trata de *Exposición*, la exposición que hizo en la galería Vijande de Madrid en 1985. Estaban ahí representados la pintura de gran formato, la de pequeño formato, el dibujo, el grabado, el vídeo, la valla publicitaria, el audiovisual. Pero, todo ello sin imágenes, en marcos vacíos, en soportes blancos, en monitores de vídeo sin película. (Tres monitores, porque todas las instalaciones de vídeo se hacían con tres monitores, explica su autor).

La distribución convencional de las piezas en la galería y la iluminación enfática de las mismas, hacía del montaje una exposición-soporte, una exposición-tipo, dotada de los acentos y aureolas propios de cualquier espacio expositivo contemporáneo. Los códigos de un sistema de comunicación estaban desplegados en esta exposición singular. Y esos códigos se presentaban prototípicamente como el verdadero primado de toda exposición, aun en ausencia de significantes, como era aquí el caso. El marco es lo que importa, lo que establece sentido. No está de más recordar lo que el pintor Karl Bohrmann escribía en sus *Notizen* en 1986: «Martina me acaba de decir por teléfono: cuando enmarca un dibujo piensa: esto es un cuadro».

La vacía mecánica de la civilización contemporánea, ese objeto de denuncia en el que tanto abundan los trabajos de Muntadas, se revela de forma paradigmática en los hábitos de la cultura artística. *Exposición* despliega la estructura modular de una cultura caracterizada por su falsa tolerancia y por su credulidad en el marco. Este escenario paródico tiene carácter ejemplar. El vacío de identidad es más una realidad que una amenaza en

el arte de la cultura contemporánea. La primacía de las teorías relativistas del lenguaje ha contribuido a ello. El empeño en abandonar los soportes tradicionales que se ha dado en las últimas décadas y la conceptualización de lo artístico frente a su cosificación son reacciones contra el espectáculo topológico al que la civilización constriñe la expresión estética.

También el desplazamiento de la producción artística al ángulo de la ironía ha jugado un papel primordial. Decir ironía es hablar de lenguajes en los que se hacen manifiestas dicotomías y fricciones entre significantes y significados. Si digo X puede significar Y, aludo a Y mediante el significante X. La pieza de Joan Brossa *Artrista* es un excelente monumento funerario al arte. La simbiosis del arte y de la tristeza que produce su muerte está encarnada por una corona de flores colocada en un caballete de pintor. La corona de flores, trabajada con extraordinario esmero, es obra de caballete yadormo del caballete del artista. El vacio efectivo del arte es compensado con el recuerdo y el consuelo. El producto del *artrista*, la corona de flores, es el significante de una ausencia celebrada y monumentalizada en la sencilla arquitectura del caballete. El risueño monumento funerario al arte es objeto de una infinita melancolía.

Otro poema visual de Joan Brossa que cabría recordar a estos efectos es *El sudor de la silla*, un objeto que encarna la esforzada vida de los muebles que sirven para sentarse. Una tubería de plomo forma un circuito cerrado parecido a la estructura de una silla tubular, aunque esta vez completada con un grifo. La tubería que canaliza el sudor del mueble es la estructura esencial de éste, su misterio más oculto, una conceptualización del modelo «silla», que paradójicamente, en lugar de servir a la idea de comodidad, desata nuestra risa. Desde los años cuarenta, la época en la que contribuyó a formar la revista y el grupo *Dau al set*, Joan Brossa ha sido un inagotable creador de imágenes poéticas, como escritor y artista plástico. Fue un referente muy importante en España cuando, en torno a 1970, tomó cuerpo el arte conceptual y minimal. Los jóvenes conceptualistas reaccionaron contra el arte del *establishment* contemporáneo, que estaba representado por el informalismo y particularmente por Antoni Tàpies, con quien polemizaron. En cambio, la figura de Brossa significaba todo lo contrario: independencia, libertad y un interés genuino por la dimensión conceptual del arte y, desde luego, por la poesía visual. Brossa tuvo un contacto estrecho por entonces con los catalanes del *Grup de Treball* pero fue, en mayor o menor medida, importante para todos los que experimentaron en ese terreno: Juan Hidalgo, Jordi Benito, Ferrán García Sevilla, Alberto Corazón, Francesc Torres, Nacho Criado o el propio Muntadas. Y Brossa ha vuelto a ser un referente destacado en la década de los 90 para los artistas jóvenes, con los que el cultivo del poema objeto ha conocido una nueva actualidad.

El giro irónico en el problema arte daba mucho juego a una metáfora que podríamos llamar «presencia de la ausencia». Así, a fines de los años 60 y comienzos de los 70 el conceptual había conquistado interesantes formas de desmaterialización de la obra del arte. La materialización visual, la expresión plástica, dejó de ser motivo de atención. Según el postulado célebre de Grégoire Muller, se trataba de liberar al arte «de todas sus carcasas». El interés del arte se presentaba en tanto que idea, actitud, búsqueda o problema lingüístico, no por su fisicidad. Las necesidades «formales» cedían su territorio a las asociaciones de ideas, a hipótesis, a relaciones lingüísticas que emplazaban a un reconocimiento nuevo del campo de lo artístico. Este se extendía precisamente en el terreno que la mera forma excluye, el *a priori* de la forma. La pieza no hace las veces de tesis formal, sino que abre la hipótesis de lo que no está realizado en ella.

Reconocimiento de un espacio fue una de las primeras intervenciones de Muntadas. Esta acción de 1972 consistía en explorar un espacio desconocido con los ojos vendados. Con una fórmula conceptual planteaba el extrañamiento de nuestras percepciones sensibles. Se trata, sin duda, de un problema que sigue siendo contemporáneo. La puesta en escena de la alienación de la mirada ha pasado a ser la primera competencia de la mirada artística. A comienzos de la década de los 70, en sus primeros trabajos, Muntadas insistió absolutamente en esta circunstancia, que no ha dejado de ocuparle en momentos posteriores. Con secuencias fotográficas, vídeos y películas documentó algunas de sus primeras experiencias con lo que se llamaba «reconocimiento» de espacios, de cuerpos, «intercambios táctiles», «acciones subsensoriales» y trabajos participativos, como el Concierto Sensorial, en el que seis personas sentadas en círculo emitían sonidos de acuerdo con sus percepciones del pulso propio o del de quien tenían al lado. En octubre de 1971 preparó en Ibiza otra de estas acciones colectivas: consistía esta vez en trasladar entre todos los participantes un tubo de plástico flexible de 120 metros de longitud a diversos lugares y hacer con él formas o escribir palabras. Ponía en manos del grupo un cuerpo extraño, un material industrial que exigía una nueva exploración de nuestras percepciones del espacio, una renovación de la mirada. La disolución del sentido de esa presencia constituía un reto: el de superar la ruptura de la dimensión convencional de nuestra visualidad mediante el reconocimiento de un latente estrago sensible.

3. Conciencia para el placer de la vista

La conciencia del extrañamiento afectaba en aquellos trabajos a la par al arte y a la vida, y en el juego de su interacción se preveía la disolución de

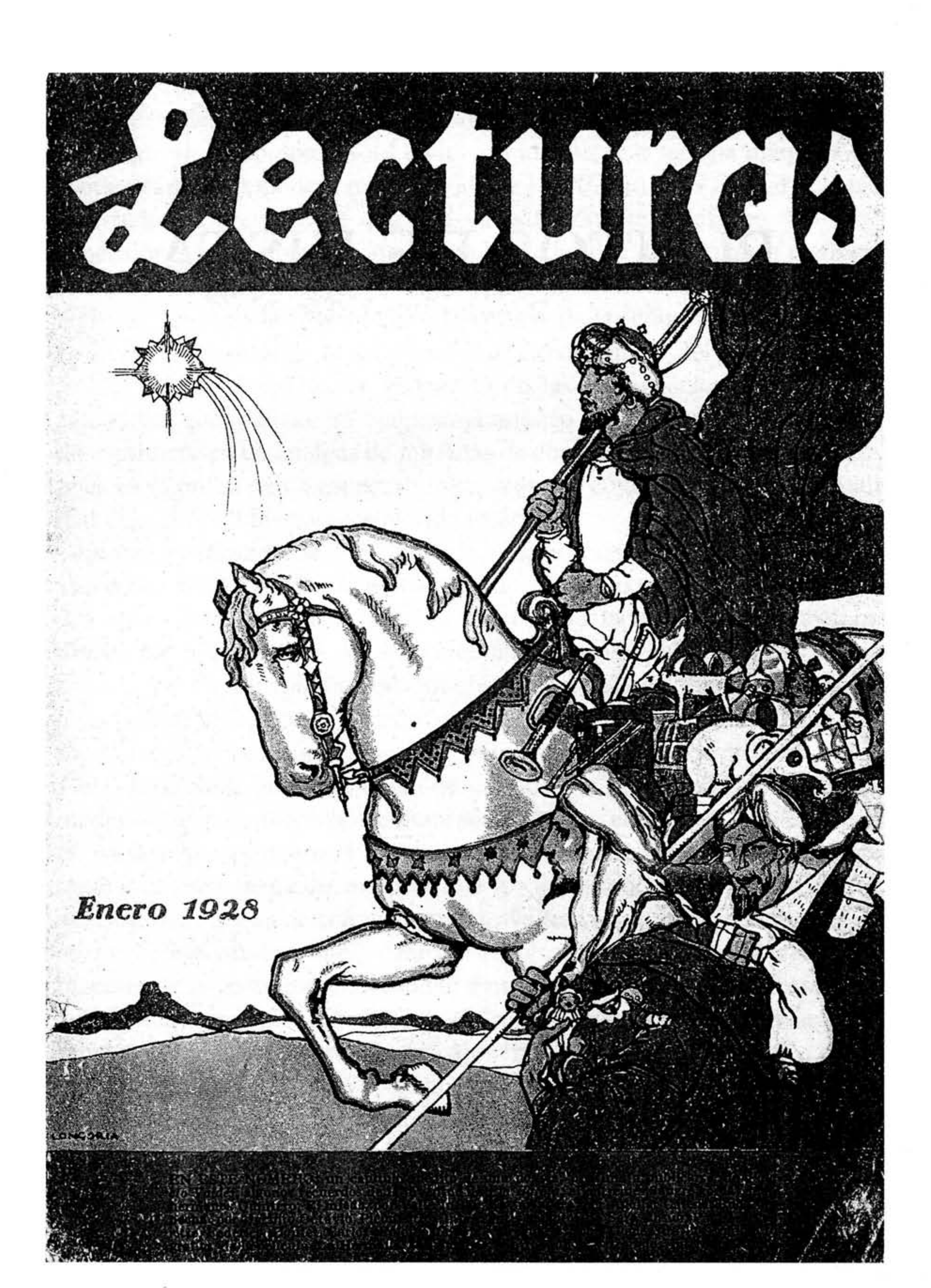
sus diferencias. Lo que reclamaban las intervenciones del joven Muntadas era al fin y al cabo el espacio necesariamente habitable que quedaba en el envés de la conciencia manipulada y que podía nombrarse bajo el rótulo *Art = Life*, una aspiración «de vanguardia», qué duda cabe, pero cada vez más enmudecida por las circunstancias. El sentido de aquel binomio por el que Muntadas soltó tanta mosca en su juventud se ha trasvasado a otra llamada más enfática que han lucido sus trabajos recientes: *Warning: perception requires involvement.* El 29 de enero de 2000, con tres exposiciones de Muntadas abiertas en Ginebra, una página del diario suizo *Le Temps* publicaba sobre rojo esa frase en ocho lenguas distintas. La traducción múltiple contribuía a hacer inequívoca esa proclama que se diría equivocada en una página publicitaria. Como el arte está para tomar conciencia de la vida, la percepción requiere compromiso. La mirada diferenciada no es posible, si no hay una toma de posición por nuestra parte. Por eso, en sus trabajos Muntadas advierte, a la vez que observa. La mirada se verá puesta en cuestión enseguida, advertida por la toma de posición de quien observa sin contemporizar. En 1981 preparó con Anne Bray una valla publicitaria en Cambridge, Massachusetts, en la que aparecía un rostro con los ojos cubiertos por unas grandes gafas completamente opacas. Debajo de esa imagen se leía en letras rojas: *what are we looking at*? Los presuntos ojos que estaban detrás de aquellas gafas eran los ojos-media, los de cada cual. Por la noche la valla publicitaria se iluminaba y los huecos de la montura para las lentes se llenaban con sendas proyecciones de detalles de anuncios: dinero, televisiones, cigarrillos, invitaciones de cualquier clase al consumo. La inversión del anuncio publicitario en advertencia sobre la contaminación de la mirada obligaba a reconocer en esas gafas el verdadero soporte de los ojos. Una óptica irónica retrata el ciego discurso visual. La inversión del reclamo en denuncia se ocupa necesariamente de los registros del discurso al que se hacen concesiones. Aquí hace Muntadas «publicidad de publicidades», como en otras ocasiones ha encontrado fórmulas globalizadoras del tipo de un sincretista «himno de los himnos» nacionales, que compuso con Víctor Nubla en 1996, una «televisión de televisiones», que representa su magnífico film *Video is Television?* de 1989, una «mirada de miradas», como se planteó en una película que montó como elemento principal de la intervención pública que hizo en Marsella en 1995, o una «traducción de traducciones», metáfora de la que se ha servido en diversos trabajos. «Las artes de las artes», se instalaron en piezas como *Exposición y Between the Frames*, que, a la larga, ironizan sobre lo que en 1973 escribía el conceptualista Joseph Kosuth: «La mera reivindicación del arte es arte». Debe

entenderse, con todo, que la reivindicación del arte se produce desde la premisa de su defunción como actividad positiva.

Así que si, como decía Sol Lewitt, «la idea llega a ser una máquina que produce arte», y entonces recae la vida de lo artístico en la actitud del sujeto, Muntadas previene de que éste ya está bastante indefenso. No hacer concesiones es su norma, romper con la credulidad de la imagen mediante el transporte irónico de su comunicación a la metafísica del poder que la legitima. La sociedad del *marketing* político, de la economía mediática, del estereotipo privado, de la religión de los expositores y del discurso globalizador hallan el retrato de su inercia en las composiciones híbridas de Muntadas, que realizan un viaje programático de ida y vuelta, sumergiéndose primero en un análisis de miríadas de componentes y emergiendo después en el orden de un espectáculo topológico, cuyo parecido con la realidad deja al descubierto nuestra vida retórica.

En una instalación de 1987 titulada *Slogans* empleó Muntadas cintas de vídeo con frases publicitarias sacadas de su contexto, del tipo de «Plaisir des yeux», reproducidas en muchos monitores a la vez y que acababan por disolverse en la pantalla. El detalle de una campaña publicitaria, potenciado con su multiplicación, encontraba de este modo una interpretación hiperbólica, al tiempo que disfuncional. Placer para la vista ofrecía a su modo también la *Press Conference Room* que instaló por primera vez en 1991. Ahí había, ante una hilera de portadas de periódicos, un podio con media docena de micrófonos, iluminado con un fuerte foco, a la espera de un carismático portavoz. La ausencia del conferenciante resultaba indiferente a la vista del elocuente poder de los micrófonos. Y es que la carcasa del discurso, la que desata nuestra risa, vaticina una intervención mecánica, previsible y hueca, aunque tal vez asimismo convincente. El anuncio de placeres de la vista insta en realidad a nuestro entendimiento y despierta la conciencia crítica que le hace falta a la mirada. La representación de la realidad aparece en estos y otros trabajos mediante el retrato inverso de sus recursos estilísticos. Por eso se hace tan fácil de reconocer como difícil de roer. Precisamente porque el elemento principal de esa infeliz realidad que se retrata es la vitrina detrás de la cual se sitúa.

PUNTOS DE VISTA


Lecturas
Enero 1928
LONGORIA

Las greguerías ilustradas de Ramón Gómez de la Serna

Luis Estepa

Hay razones esenciales al género de la greguería para que en alguna fase histórica de su cultivo literario hayan sido ilustradas. El mismo Ramón lo hizo de su propia mano; y así, en Total de Greguerías, *publicado por editorial Aguilar en 1955 (reimpreso en 1962) encontramos algunos dibujos de su autoría reproducidos a tamaño reducido.*

Una prospección por las revistas humorísticas del tipo de Muchas Gracias, Gedeón, *etc., nos daría una cierta cosecha de sus rasgos de ingenio gráfico que debido a su aparente descuido y trazo espontáneo cabría asociarlas, por su similitud estilística, que no por otro motivo, con la obra gráfica del británico Edward Lear, otro cultivador en el campo de las letras de curiosos artificios lingüísticos desencadenantes de asombros y sonrisas entre los lectores.*

Por su concisión, brevedad y naturaleza eminentemente metafórica no es aventurado en modo alguno considerar a las greguerías como criaturas poéticas, pero la ausencia de una estructura rítmica y su autonomía respecto de un argumento organizador del poema nos indican que pertenecen de pleno derecho al ámbito de la prosa. Sin embargo, su carácter de tropo, de imagen poética, *les abre la posibilidad de existencia en el dominio de lo visual.*

Las publicadas en la muy longeva revista Lecturas *entre 1927 y 1928 que aquí presentamos poseen la notable peculiaridad de haber sido ilustradas por un dibujante de la importancia de Junceda, que con pequeños dibujos de línea añade su contribución a una modalidad gráfica brillantemente utilizada en la prensa de las décadas de los años 20 y 30, y que contó con adeptos de la categoría de Varela de Seijas, Penagos, Sáez de Tejada, etc.*

El conocimiento de esta peculiaridad de la obra de Gómez de la Serna no sólo amplía el radio de acción de su actividad como autor de greguerías, sino que constituye un avance para lo que en el futuro debería ser una edición crítica del género.

En la actualidad, Ioana Zlotescu, dentro de las Obras completas *que está sacando al mercado editorial el Círculo de Lectores, trabaja en el volumen que recogerá con la mayor amplitud conocida hasta la fecha los textos de greguerías publicados en formato de libro; así pues los ejemplos que aquí damos con el presente artículo, además de ser una curiosidad resultan un peldaño más de lo que un día quizá se convierta en la edición crítica de tan amenas y agradables piececillas.*



Greguerías

Ramón Gómez de la Serna

El violón llevado en andas por los pobres ciegos, dos cogiéndole por la cabeza caída, con la melena de clavijas colgando, y otros dos cogiéndole por los pies, todos ellos dirigidos por un guía indiferente de ojos vivos, y seguidos por un grupo final de tristes asistentes al sepelio, todos unidos entre sí por las manos afectuosas que se apoyan en los hombros, formando así una larga guirnalda inseparable que comienza en el guía aburrido –como el cochero del entierro– y acaba en el último, que es el más jorobado por la fatalidad, el que arrastra más los pies, el que va más vestido de duelo, parece ser –¡pobre violón!– un desgraciado, muerto de cuerpo presente, al que conducen sus compañeros a través de la ciudad distraída, viva y banal... Todos, en el simulacro de entierro, parece que van apesadumbrados, con la cabeza abatida y el cuerpo doblado hacia la tierra, como compungidos, abrumados y con los ojos arrasados...

La jirafa es un caballo alargado por la curiosidad.

Los ventiladores rotativos que reparten su bendición papal por toda la sala parecen decir: «Ego te absolvo del calorem tuum».

Dadme una carretilla de estación y moveré el mundo.

Alguna estrella está llena de sueño y se la ve cerrar los ojos.

¿Qué terribles culones o qué terribles culonas hunden los bancos de piedra de los paseos públicos, siempre medio hundidos en la tierra?

Iba montado en los estribos de sus botines.

Las cosas abren un agujero en el fondo de los bolsillos, con una marcada intención de evadirse. No hacemos caso del primer roto; siempre les queda un segundo forro que romper en el foso del chaleco o de la americana. A lo más, se piensa mandar coser el descosido; pero eso se nos pasa, y como las cosas continúan royendo, royendo, al fin encuentran la salida definitiva y se pierden definitivamente.

Tenía orejas ideales para sostener el lápiz, y por eso hubo que dedicarle al comercio.

De los pañuelos que dicen ¡adiós! nacen las gaviotas.

Hay momentos en que se piensa, formando parte de las *colas*, que esos que no acaban de despegar su entremetida cabeza de la ventanilla de la estación o del circo están haciendo una larga confesión y tienen muchos pecados.

Esa patata, que es la cabeza de un niño... La cosecha de infantiles patatas de este año es lo que se llama natalidad.

Es más fácil quitar el traje o desollar a un cordero que desnudar a un niño dormido.

Las acacias echan unos pingajos negros cuya aparición podría resumir diciendo: «En las acacias han florecido ya los calcetines».

Cuando una bicicleta pasa por lo alto del camino parece que el paisaje se ha puesto lentes.

Todas las carnes muertas parecen dolerse aún cuando el carnicero las corta: todas menos las del jamón... El jamón está satisfecho de haber mejo-

rado con la muerte y la salazón; está satisfecho de ser rico jamón, y le gusta repartirse en lonchas finas, revelando, además, su belleza veteada e inconfundible.

¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!

El pez más difícil de pescar es el jabón dentro del agua.

Los lápices son robados por los genios del aire, o por los niños de la sombra, o por el enredoso diablo... Seres misteriosos y apagados roban los lápices para pintar garrapatos en su misterio desocupado... Por cada cien lápices que se tienen, sólo se logran gastar y conservar cinco o seis.

Parece que alguna vez se nos ha entrado una hormiga por el oído y está dentro de nosotros satisfecha y sigilosa... Hay hasta cosquilleos interiores que denotan cuándo se pasea... ¡Qué absurdo, y sin embargo, qué pensado ha sido eso al levantarnos de las siestas sobre el santo suelo en los campos llenos de hormigas!

Hay días de mucho oleaje en los rieles... Esos días se nota un zarandeo náufrago en los tranvías y algún tren descarrila.

Junté un frac con una americana en la incubadora de un armario de lunas, y al cabo de nueve meses obtuve un chaqué.

Después de todo, no perdemos el tiempo de nuestra vida en cosas transcendentales, sino en cosas pequeñas y deleznables, como en igualar los cabos de las cintas de los zapatos, pues el de un lado se va consumiendo mientras el otro aumenta; en buscar imperdibles alfileres; en encontrar los lápices perdidos; en dar cuerda al reloj; en poner a la camisa nueva los gemelos y las muletillas, arrancados difícilmente a la que se tira; en buscar las zapatillas debajo de la cama; en asomarse al balcón para ver si va a llover; en buscar la cartera que tenemos en la otra americana, y además en

muchas otras cosas como éstas; en lo que sobre todo nos eternizamos hasta hacernos viejos es en esperar a que se llene el baño.

A veces vemos que las mecedoras se mecen solas... Es que las mecen los fantasmas o los chiquillos del viento.

Las moscas, de noche, dan igual lata que niño de pecho que se desvela y que ya es imposible dormir... ¡Que no se nos despierte una mosca a medianoche! ¡Rorro insoportable!

Cuando al afilar un lápiz se rompe la primera punta, no se debe continuar... Se romperán ya todas y dará una gran tristeza remordedora el ver irreparablemente chiquitín al lápiz largo y airoso... Hay algo de mala voluntad fatal en esa quebradura insistente, algo de no querer que escribáis lo que ibais a escribir, algo de dejar que se pase el pensamiento que ibais a apuntar.

Cuidado al volver las esquinas, porque todos los que son chatos se lo deben a un descuido al volver una esquina.

Esa mano a la que falta un dedo nunca parecerá lo que ha perdido, sino lo que oculta. Hasta parecerá que se le ha quedado metido hacia dentro, como el de un guante.

Las tijeras por grandes que sean, se pierden entre las cosas y los papeles como peces que se ocultan. Si no sonasen las tijeras al palpar los montones en que se ocultan no se las encontraría nunca.

Ese tic, ese suspiro con que inicia la campana del reloj el toque de la hora, es algo grave, desgarrado; es el paso espiritual, el jadeo trágico, la fatiga del tiempo, lo más interior e ingenuo del reloj, lo más voluntario... Es cuando hace su mayor esfuerzo, un esfuerzo por el que parece que se le va a romper un aneurisma, sobre todo cuando toma impulso para dar las doce... Esto se va agravando en los relojes hasta que son asmáticos, y un día el asma los mata.

Las botellas de champaña no pueden ser utilizadas en otra cosa. Siempre les queda su diadema de plata y se ve que son grandes damas venidas a menos. Hacen el vino más triste y peor.

¿Se pierde el tictac del reloj? ¿Dónde se va yendo? A la nada no es posible. Eso repugna a la inteligencia. Es tan precioso y tan significativo ese tictac, que no puede anonadarse. Se va hacia atrás en el tiempo, en una hilera que se alarga a espaldas nuestras, que vamos de frente y hacia adelante.

El saltamontes es una espiga que ha echado a correr y ha comenzado a dar brincos descomedidos.

Las portezuelas de los coches son aviesas como ellas solas: se abren en un descuido del cochero o del *chauffeur*, y en un momento parecen ir a chocar con un ruido seco y a desguazarse irreparablemente... ¡Qué pánico el de esas portezuelas abiertas en el coche que corre, pero cuánto mayor las del tren que vuela! Las del tren son más resabiadas; siempre parecen ir abiertas, y un hondo, un abismado escalofrío, la repercusión de una caída mortal, nos ha conmovido al pensarlo... Las hay que no quieren cerrarse, por más que se intenta... Nunca olvidaremos que fuimos asomados sobre el abismo a una de esas portezuelas sin cerrar, y que cuando lo notamos se nos cayó el corazón en aquel abismo en que fue tan posible que cayésemos.

Era cosa de buscar un detective para saber por qué cuando nos ponemos los tirantes resulta que están en otra medida a como estamos seguros de haberles dejado.

Nos disgusta profundamente, nos hace enmendarnos, el ver que el tintero se ha ido secando solo... ¡Cuántas ideas se nos han debido evaporar!

Los zapatos andan solos... Avanzan en la noche muy de puntillas, sin crujimientos, pegados al zócalo de las paredes... Esto no se sabe, nunca se les ha pillado infraganti, pero se presiente y se tienen muchas pruebas de cargo para creerlo: se les encuentra distantes del sitio en que debían estar, muy extra-

viados; a veces se pierde sólo uno de los dos, se le busca por todas partes, y al fin aparece muy lejos, en el pasillo, quizá en la cocina o quizá en algún sitio lejano, en el que resulta incomprensible cómo pudo llegar; a veces son los dos los que desaparecen, y entonces se puede pensar que se han ido para no volver. ¿Dónde desapareció aquel par mío que estaba todavía nuevo? Es uno de los misterios que no he podido resolver nunca; el mayor de todos.

Las golondrinas juegan sobre la calle de cielo que corresponde a nuestra calle de tierra como párvulos en vacaciones o al salir de las escuelas.

En los menús debe escogerse todo lo que esté manuscrito y no pedir nunca nada de lo que esté impreso, que *pertenece* al museo bacteriológico del restaurant.

El botón tiene una agonía larga, obsesionante, inacabable... Al verle ir a desprenderse se piensa en mandarle afianzar en seguida, sin dilación... Pero después se olvida, se vuelve a recordar, se vuelve a olvidar, hasta que nos sorprende su caída... ¿Que será irreparable? No. En la caja de los botones que van almacenando ellas siempre hay alguno parecido, si no igual.

El gesto de sacarse el pañuelo del faldón del frac es un gesto ignominioso e indecentísimo.

Debía pagarse prenda por muchas cosas; por haber aplaudido esa partitura como si hubiese concluido ya, cuando aun le queda una caja de compases; por estar moviendo el café sin haber echado el azúcar; por intentar echar el vino sin haber quitado el tapón; por llevarse el tenedor a la boca sin la tajada que se creía conducir; por abrir el libro al revés; por mojar fuera del tintero; por mandar parar enérgicamente, con gestos de energúmeno, un tranvía que va lleno, etc., etc.

Deben dar un gusto atroz los colchones de muelles y los *sommiers* en la cabeza... Se ve que es el oficio mejor ese de llevar *sommier* y colchones de

muelle... Van saltando sobre la cabeza suavemente, como volando, como quitándole peso al que los lleva en vez de dárselo.

Cuando un doctor pega el oído al pecho de un enfermo parece querer escuchar una conversación a través de una puerta cerrada. Pretende escuchar, con cierta indiscreción, las confidencias que hace un pulmón a otro.

Los tirantes aprietan las alas. ¿Las alas? Desde luego sentimos que estamos supeditados por los tirantes, sin los que nos desenvolveríamos más alto y mejor. La fuerza de gravedad se agarra y tira a veces violentamente de nuestros tirantes.

La tragedia de la gota de agua cayendo en el cubo del lavabo toda la noche es una tragedia de asunto lacónico, pero espeluznante, que conocen las pobres criaturas humanas, en las que no todo ¡ni mucho menos! es heroico... Si no se levantase uno para evitar que insista, le pasaría lo que a aquellos mártires de la Inquisición, a los que horadaba el cráneo el gota a gota del suplicio «del agua».

Ese que lleva el paraguas abierto cuando ya no llueve parece el hombre del paracaídas, que se ha caído de un nido agarrado a su aparato salvador.

Un *consommé* de hotel es un agua que se toma por superstición, como las beatas el agua bendita. Es tal vez agua bendita caliente...

Hay unos papeles que se pegan a los zapatos y que, aunque uno es prudente y espera a que ellos se suelten, hay que enfadarse con ellos para que no nos sigan.

A veces, ante esa insistencia excesiva e inexplicable con que se apagan las cerillas, llega un momento en que nos volvemos coléricos para romper-

le la cara a «ese» que nos las apaga con marcada mala intención... Pero, cuando nos volvemos, el muy cobarde se ha escondido.

Debía haber algún sitio en el que arrear al tranvía, en que todos los viajeros, con el bastón látigo, le pudieran dar en unos flancos sensibles como los de un caballo. Aunque no corriese más por eso. ¡Poderle espolear!

En las salas de los gimnasios está el aburrimiento, el mayor aburrimiento del mundo, el más formidable aburrimiento del mundo, que se columpia en los columpios, que se agarra a las anillas, hace constantemente paralelas, anda con las manos como si fueran los pies por la escalera que se extiende horizontal a su cabeza, gatea por la cuerda de nudos y maneja todas las pesas, desde la que tiene cinco kilogramos de aburrimiento hasta la que tiene cien kilogramos de aburrimiento.

Cuando pisamos distraídamente una cerilla, nos asustamos como si hubiese surgido de la tierra una tufarada del fuego infernal o como si una bomba anarquista hubiese atentado contra nosotros.

Dar a una piedrecita con el pie y llevarla así siempre adelante, adelante, es algo más transcendental de lo que parece a simple vista... No hay trivialidad que ayude tanto a no ocuparse del camino, de la largura del camino y de los pesadumbrosos pensamientos que surgen en él... Es curioso cómo sucede ese enganche: se encuentra la piedrecita, la cáscara, el bote o lo que sea, ese rabo o ese tacón, o esa contera de una cosa; se tropieza con ella una vez para quitarla del camino, pero en vez de hacer sólo eso, se la empuja de frente y se la vuelve a empujar al encontrarla a los pocos pasos y se le vuelve a dar un puntapié, pero cuidando ya más de que no se desvíe, ya con verdadero cariño por ella, hasta llegar a seguir el camino, atraídos por esa avidez del objeto por seguir avanzando... Así, nuestra finalidad llega a no tener término y, violentos y excitados, quisiéramos un camino interminable para seguir haciendo avanzar nuestra taba ideal a través de este y del otro mundo, como si eso resolviese mejor que nada el objeto de nuestra vida. Yo fundaría con ese único credo la secta de los «tabistas».

Aquel brindis, aquel discurso que no estaba en el menú, por más que movimos el café no se deshizo en él. Mal brindis. El brindis a veces es una

cosa que se echa al café, que se mueve con la cucharilla y que hace más amargo el café del banquete.

Las modernas damas ya no se dan los polvos con el aire de suavidad y eteridad con que se manejaban las antiguas borlas, sino como si se limpiasen el hocico arrastrando la pequeña bayeta con la violencia con que la madre nerviosa limpia al niño rebelde un pedazo de cara.

¡Oh, el aprendizaje de los músicos militares en los desmontes, triste, lento, ruidoso!... Estraga todo el paisaje y lo echa abajo, haciendo más descampado el descampado, haciendo más crudos los vertederos, haciendo más pelados y más agrios los desmontes... ¡Sobre todo los gallos irresistibles de la trompeta, los desolados solos de la trompeta y los toques huecos sin idealidad ni blandura ni dulzura de la trompeta!

Los vasos de agua que se vierten son verdaderas trombas de agua, verdaderas inundaciones que sugieren una ley física nueva que se podría redactar así: «El agua que desaloja un vaso que se vierte es infinitamente mayor que la que aparentaba contener».

Nunca el fuego es más sobrecogedor que cuando en la noche de viaje se abre la portezuela del horno demasiado encendido de la máquina y se refleja en el paisaje el incendio, los carbunclos entrañables y solitarios, que dan un secreto pánico a la soledad, como si se abriese un portillo hondo y revelador en la Tierra, dejando entrever su fuego central.

La americana clara de ese caballero ha salido funda de butaca más que americana legítima.

El *chauffeur*, dormido en el pescante del regio automóvil, apagado y parado las horas muertas junto a la verja del palacio, muy remoto y muy fantástico en el fondo del jardín, sueña que, vestido de frac y lleno de seducción, baila en la fiesta magnífica y deslumbradora, mientras a la puerta le espera un automóvil dirigido por un *chauffeur* hipócrita, inaguantable

y ladrón, al que cuando salga zarandeará sin consideración y con un señorío riguroso para que se despierte.

Los guardias de la porra son una especie de bañeros para ayudar a pasar el mar de la circulación.

En el café espeso de las seis de la tarde parece que una condensación del alma anodina de los demás cae sobre los párpados y pesa sobre ellos.

Después de haber abierto un libro con el abrepapeles, nos sentimos como barberos que acaban de afeitar a un cliente. Sobre todo, si el libro está impreso en papel pluma la sensación esa es más directa.

¡Qué sucios y de qué remota merienda hablan estos papeles que envolvieron las tortillas, el chorizo y la carne empanada –carne vestida de gran *soirée*– y que vuelan desprendidos y engurruñidos por los jardines públicos!... Son una grave mácula del jardín con sus manchas de grasa... ¿Quién los barrerá alguna vez? ¿Quién los barrerá nunca? ¡Cómo ensucian el campo!

Cuidemos de que esos muelles que cierran las puertas con su solo esfuerzo, corrigiendo el olvido insistente de los hombres ordinarios, no sufran ese retorcimiento exasperante a que se les somete, obligando a la puerta a estar abierta largas horas, inmovilizada por una cuña o una silla en esa postura. ¡Qué dolor más insufrible el del muelle tenso y paralizado demasiado rato! ¡No hagamos sufrir a los muelles tan largo suplicio! Tengamos caridad con las cosas, y sobre todo con las cosas vivas como los muelles.

Los armarios de luna son como confesionarios, en que se saben todos los calcetines zurcidos que tenemos.

El canario hace filaturas de filigrana con el espacio y el tiempo.

El que sube la escalera a obscuras es la máscara que vuelve del baile de no sabe dónde.

Esa locomotora última que pita en la madrugada es como un niño que llora desvelado en la alcoba de la sala de máquinas.

El tambor batiente prepara la mayonesa de las grandes batallas.

Las placas de «peligro de muerte» son los ex libris de la ciudad.

Los viveros son colegios de niños donde los árboles aprenden urbanidad y las palmeras saludos y gestos de adorno.

Cuando se aprecia lo preciosa que es una cerilla y lo poderosa, es cuando no se tiene ninguna... ¡Oh lo milagroso, lo imposible que es el hacer el fuego!

En la sombra de la calle, en la alta noche, hemos pensado el caso más triste de la caridad... El pobre de pedir limosna se iba de retirada a su casa, cuando un ciego fijo en una esquina, con la mano extendida y sujeta como un platillo, le ha pedido caridad. El pobre le ha dado una moneda... ¿Qué fuerza no tendría esa limosna hecha con la limosna? Quizás a la mañana, cuando la mujer del ciego contó las monedas de cobre, encontró una de oro.

Esa maleta que durante algún tiempo, después del último viaje, queda en un rincón del pasillo, incita a los viajes, desconcierta, apremia, pide otra vez sus cosas con urgencia, con las prisas de cerrarla para llegar al tren. Tanta lata nos da, tanta monserga, que ordenamos imperiosamente: «Pronto... Esta maleta... Que la suban a la buhardilla».

Se han ido colocando prendas sobre la cama –un cepillo, dos trajes, un sombrero, un periódico, unos papeles, una corbata, el gabán–. ¿Quién se acuesta? ¿Quién quita todo eso? Parece que no podremos remover todo eso, y por eso trasnochamos más... Después, al fin, precipitadamente y sin saber cómo, desescombramos la cama y lo logramos echar todo sobre una silla, en la que conserva todo un gran equilibrio.

Hay para matar a ese vecino que ha dejado abierta esa ventana que golpea toda la noche... Para matarle como al ladrón que nos ha tenido en vilo y sobresaltados toda la noche.

Lo más trágico de los domingos son las criadas a las que no les ha tocado salir...

¡Qué rico sería lo que se pescase con una especie cualquiera de anzuelo en las banastas y las fuentes y las bandejas con altos castillos de dulce que pasan bajo el balcón!.... Es un deseo antiguo y constante el de realizar ese ensueño.

El asta de las banderas sin bandera es algo desalmado, inútil, feo, triste, aburrido, que debían quitar al quitar la bandera... Parece un palo que han atado los chicos al balcón.

¡Cómo se utiliza y muere después del sorteo un décimo de la lotería!... No nos decidimos a tirarle, da lástima, quisiéramos que sirviese para otro sorteo, se debía poder revender como las papeletas de empeño, parece que debemos guardarlo como para el caso de una revisión.

Samuel Taylor Coleridge (II)[1]

Thomas de Quincey

Siguió hablando durante cerca de tres horas, y en el curso de la charla pronunció los aforismos más sorprendentes: había más verdad preservada en ellos que en cualquiera de los llamados clásicos, y eran, por separado, más merecedores de preservación que aquellos. En medio de nuestra conversación, si puede llamarse conversación a lo que yo si apenas me atrevía a interrumpir, y a lo que apenas dejaba huecos para la intervención ajena, la puerta se abrió y entró una mujer. Era, en persona, robusta y algo más baja de lo normal; mientras que su rostro mostraba, a mis ojos, cierta lindeza de una especie común. Al oírla entrar, Coleridge se volvió: pero sus rasgos no denotaron complacencia ni se relajaron dibujando una sonrisa. Volviéndose a mí, dijo con tono indiferente, «la señora Coleridge»; de una manera igualmente fría me la presentó: yo me incliné; y casi de inmediato la dama se retiró. Por esta breve pero nada afable escena, colegí (lo que luego la experiencia me enseñó de manera redundante) que el matrimonio de Coleridge no había sido feliz. Pero ruego que el lector no me malinterprete. No hubo nunca una insinuación más rastrera, de motivo más vil, o de maneras más innobles, que ese pasaje en un libelo de Lord Byron en el que, como venganza contra Southey (que era el único culpable), afirmó que Southey y Coleridge se habían casado con «dos sombrereras de Bath»[2]. Todo el mundo sabe lo que se *pretende decir* con esa expresión, aunque sería bien injusto, incluso en Bath, que un oficio cualquiera se hallara bajo semejante maldición, condenado de manera tan irrefutable y prejuzgado tan sin remedio, que la ignominia deba asociarse, en virtud de un mero nombre o designación, al modo en que ciertas personas ganan su pan o ayudan tal vez a sostener los años de declive físico de sus padres. No obstante, en este caso, el aguijón del libelo es en todo punto una falsedad de Lord Byron. Bath no era la ciudad natal de las damas en cuestión, como tampoco fue en ningún momento su lugar de residencia: ese honor le correspon-

[1] *La primera parte de este ensayo se publicó en el número 601-602 (julio-agosto 2000), pp. 83-99.*

[2] *La frase aparece en el canto tercero de* Don Juan. *Los versos en cuestión rezan, más concretamente, «cuando él y Southey, siguiendo la misma senda/ desposaron dos hermanas (sombrereras de Bath)».*

de a Bristol. En lo que respecta a la otra palabra: «sombrereras», no vale la pena explorar el asunto. Ignoro si ellas o personas de su familia ejercieron alguna vez dicha profesión: en cualquier caso, eran demasiado jóvenes, cuando el matrimonio las apartó de Bristol, para haber sido manchadas por los sentimientos mundanos que pueden asociarse a este modo de vida. Más pertinente es lo que escuché decir por esa época al señor Cottle, el librero, hombre de rectos principios[3], a sus cultas hermanas, a las damas que sucedieron a la señora Hannah Moore en su escuela[4] y que disfrutaban de su total confianza, así como a otros respetabilísimos miembros de la sociedad de Bristol: esto es, que no habían dejado nunca la ciudad y que las cuatro o cinco hermanas de la familia habían mantenido un comportamiento y una actitud irreprochables, si bien, dado su atractivo personal, se habían visto expuestas a ciertos peligros y a la malevolencia de la envidia. Esta declaración, que si fuera necesario podría reforzar con otros testimonios igualmente desinteresados, la debo a la verdad; y he de añadir, fruto de un trato más íntimo, que la señora Coleridge fue en todas las circunstancias de su vida matrimonial una mujer virtuosa y una madre concienzuda; y en su papel de madre mostró a veces una energía más que meritoria: recuerdo en particular que, llevada del deseo de que su hija aprendiera el idioma italiano, y no teniendo en Keswick, dado lo retirado del lugar, medios para procurarse un tutor, se aprestó resueltamente a trabajar bajo la guía de Southey con el fin de aprender ella misma el idioma, en una etapa de su vida en que tales conocimientos no se logran con placer o facilidad: llegó a dominar de manera más que respetable el idioma, y luego procedió a comunicar su nueva adquisición a su interesante hija. Por mi parte, no debo a la señora Coleridge ninguna muestra concreta de cortesía: y no veo por qué debiera envolver en el misterio mi relato de la vida y los hábitos de Coleridge, encubriendo lo que es notorio para muchos miles de personas. Un insulto como el dedicado por la señora Coleridge a una mujer de mi círculo familiar[5], superior a ella en el espíritu de la cortesía y la gentileza, rasgos que deberían presidir las relaciones femeninas, pues se hallaba en el esplendor de su belleza, podría dispensarme de mostrar toda consideración hacia su persona más allá de la impuesta por un sentido estricto de la justicia. Mi ofensa fue que, habiendo tenido en mi poder un libro o un manuscrito más

[3] *Se trata de Joseph Cottle (1770-1855), emprendedor librero que en 1796 publicó el primer libro de poemas de Coleridge, así como la primera edición de* Baladas líricas. *De Quincey debe su encuentro con Coleridge a la carta de recomendación que Cottle dirigió a Thomas Poole.*

[4] *Hannah Moore (1745-1833), autora inmensamente popular de tratados religiosos, éticos y morales. Amiga de la madre de De Quincey en Bath, el escritor expresó reiteradamente su profunda antipatía hacia su figura.*

[5] *Se trata, muy probablemente, de la esposa del propio De Quincey.*

tiempo del debido (tan trivial era el asunto), y hallándome yo a una distancia de cuatrocientas o quinientas millas, la señora Coleridge creyó adecuado escribir una carta llena de las más intemperantes expresiones de ira, dirigida a una mujer a quien no conocía en persona y a quien en modo alguno podía hacerse responsable de mis faltas.

Prosigo, pues, diciendo que yo, como sin duda algunos otros, serví poco después a Coleridge de confidente en este particular. De lo que se quejaba, sencillamente, era de incompatibilidad de temperamento y actitud. Carente de admiración cordial o incluso de comprensión cabal de los poderes intelectuales de su marido, la señora Coleridge carecía de la base original que sustenta las cualidades de la paciencia y la benevolencia afectuosa. Al escuchar de todos quienes lo conocían que Coleridge era un hombre de extraordinarias dotes, y sin dar gran importancia, tal vez, a la distinción entre talentos populares y aquellos otros que por naturaleza están condenados a crecer más lentamente en la estima del gran público, ella, como es natural, deseaba que el ejercicio de tales dones procurara al menos cierta dosis de distinción mundana. Ahora bien, si el pobre Coleridge hubiera sido tan perseverante y meticuloso como la mayor parte de sus colegas profesionales, y si no hubiera dado razón alguna para pensar que el *onus* de su peculiar estado dependía de sus peculiares hábitos, en tal caso su estado habría podido achacarse a largo plazo a la singular constitución de sus poderes y a su esencial falta de popularidad en el mercado inglés. Pero como jamás se realizó la prueba, era natural imputar su falta de éxito exclusivamente a su irregular ritmo de trabajo y a su torpeza a la hora de entablar conexiones juiciosas. En tales circunstancias, no obstante, no importa de qué modo originadas o mitigadas, la mente de cualquier mujer no excepcionalmente indulgente o magnánima es terreno abonado para el descontento y el desasosiego. Coleridge, además, me aseguró que su matrimonio no había sido fruto de una decisión meditada, sino que le había sido impuesto por el escrupuloso Southey, quien había apelado a su sentido del honor insistiendo en que había llevado demasiado lejos sus atenciones a la señorita F. y ya era tarde para retirarse de manera honorable[6]. Por otro lado, un testigo neutral me aseguró que si alguna vez en su vida había visto a un hombre preso de una honda admiración, o lo que él entendía por desesperadamente enamorado, Coleridge, con respecto a la señorita F., había sido ese hombre. Sea como fuere, poco después de su matrimonio se dieron ciertas circunstancias que pusieron la ecuanimidad y buen humor de ambas

[6] *El apellido de soltera de Sara Coleridge, mujer del poeta, era Fricker.*

partes en un brete. Obtuve un bosquejo completo de la situación gracias a dos de las personas implicadas, y una tercera me dio un resumen parcial: no puede negarse, asimismo, que todas las partes cometieron por su lado ofensas a la prudencia. Una joven, de la que nada descubriré excepto que era en todo punto superior intelectualmente a la señora Coleridge[7], se convirtió en vecina y compañera diaria de Coleridge en sus paseos. Sólo esta superioridad, conspicua en la medida en que había logrado ganar para sí la estima y la compañía de Coleridge, bastaba para mortificar hondamente a una esposa joven. Dos consideraciones, no obstante, moderaron su intensidad: la primera, que la joven era demasiado bondadosa para haber buscado molestar con su triunfo, o para expresar regocijo por su causa; la segunda, que no hubo nunca ni una sombra de sospecha en los motivos o la conducta moral de ambas partes: la joven se hallaba siempre acompañada de su hermano; carecía de encantos personales; y era evidente que cuanto los unía en sus paseos diarios eran meras simpatías intelectuales centradas en la literatura y el escenario de la naturaleza.

Con todo, para una joven esposa es una prueba amarga sostener una competición con una mujer de su edad a fin de obtener una parte del afecto o un poco de la compañía de su esposo. Al no compartir su aprecio por los paseos campestres o la escenografía rural, y hallándose a la sazón su residencia en un pueblo recóndito, la señora Coleridge estaba condenada a la renovación diaria de esta amarga prueba. Accidentes de otra especie la agravaron: a menudo sucedía que los caminantes regresaban empapados por la lluvia; en cuyo caso la joven, con risueña jovialidad, y como es lógico sin conciencia de estar tomándose más libertades de las debidas o de estar infligiendo herida alguna, corría hasta el armario de la señora Coleridge, disponía sin permiso de los vestidos de la señora Coleridge y expresaba un regocijo nada ceremonioso que constrastaba con la gravedad de la señora Coleridge. En esto no se tomaba más libertades que las que hubiera cedido con la mayor presteza; confiaba en exceso y sin pensar en los que consideraba privilegios naturales de la amistad; y apenas se daba cuenta de estar pidiendo o exigiendo favores, como tampoco, de darse la circunstancia inversa, se hubiera dado cuenta de estar concediéndolos. Pero la señora Coleridge consideraba sus libertades desde un ángulo muy diferente: había dejado de sentirse la dueña de su propia casa; gobernaba un imperio dividido; y que Coleridge tratara sus ocasionales raptos de resentimiento

[7] *Se trata, con toda seguridad, de Dorothy Wordsworth. La posterior referencia a un hermano omnipresente así parece corroborarlo.*

como síntoma de su estrechez de miras envenenaba la flecha de sus sentimientos mujeriles; mientras que, por otro lado, su propia sirvienta y otras personas de parecida condición comenzaron a dejar caer ciertos comentarios que tanto se apiadaban de ella como mujer herida como la despreciaban por demasiado dócil.

El lector puede hacerse cargo fácilmente, sin más ilustraciones, de la situación y de las desafortunadas consecuencias que tuvo en la armonía de la joven pareja. No trataré de adivinar si Coleridge, en cualquier circunstancia, hubiera podido actuar de otro modo con una mujer no particularmente capaz de simpatizar en un plano ilustrado con sus intereses principales. Pero sin duda la situación se deterioró por culpa de un trato personal que exponía a la señora Coleridge a una comparación denigrante con una persona de índole más intelectual; del mismo modo que, en este sentido, era desafortunado para el propio Coleridge verse continuamente comparado con alguien idealmente tan correcto y regular en sus hábitos laborales como Southey. Fue así como su paz doméstica se vio prematuramente agriada: impedimentos de naturaleza pecuniaria tendían a exigir constantes sacrificios; al no existir entre ambos miembros de la pareja hondos vínculos de afecto, estos sacrificios creaban repugnancia o disensión; y, al cabo, cada uno de ellos terminaba creyendo que su unión tenía su origen en circunstancias que habían cancelado su propio poder de decisión.

El desaliento, no obstante, y el peso de la aflicción en el rostro y el porte de Coleridge por estas fechas, no podían deberse a un desengaño (si tal era en efecto el fruto de su matrimonio), toda vez que el tiempo transcurrido tendría que haberlo reconciliado con su suerte. Si bien no le dedicaba los aspectos más afables de su carácter, la señora Coleridge era en cualquier caso una pareja respetable. Y la estación de la juventud había caducado. Llevaban cerca de diez años casados; había tenido cuatro hijos, tres de los cuales habían sobrevivido; y los intereses del padre comenzaban a reemplazar los del esposo. No obstante, yo nunca había contemplado una expresión de tan hondo abatimiento. Y la actividad incansable de la mente de Coleridge, cazando verdades abstractas y enterrándose en los oscuros nichos de la especulación humana, me parecían en gran medida un intento de escapar del infortunio personal. Durante la cena, en compañía de un numeroso grupo de comensales, era consciente de que su palabra era esperada y se esforzaba en cumplir con tales expectativas. Pero era evidente que debía luchar con pensamientos tenebrosos que lo empujaban al silencio y tal vez a la soledad; hablaba con esfuerzo; y se resignaba pasivamente a escuchar las tergiversaciones de sus oyentes. A este período de la vida de

Coleridge debe referirse Wordsworth en esas exquisitas 'Líneas escritas en mi edición de bolsillo de Castillo de Indolencia'. El pasaje al que me refiero sucede a una descripción del porte de Coleridge, y empieza en estos términos:

Lastimosa visión era ver a este hombre
Cuando volvió a nosotros, flor marchita...

Marchito se hallaba, en efecto, y en pura apariencia agostado fatalmente. Aquella noche ensayó una explicación espontánea de este desafortunado oscurecimiento de su vida, al comentar yo accidentalmente que había tomado unas pocas gotas de láudano a causa de un dolor de muelas. En qué momento o por qué motivo había comenzado a usar opio, no lo dijo; pero el peculiar énfasis con que me previno, horrorizado, en contra de la adquisición de un hábito semejante selló en mi mente la impresión de que no esperaba liberarse jamás de aquella servidumbre. A las diez de la noche me despedí de él; y convencido de que no podría acostarme fácilmente después de un día tan excitante, y conmovido aún por el triste espectáculo de un poder tan majestuoso asediado por la ruina, decidí regresar a Bristol aprovechando el frescor de la noche. Pero la ruta, o mejor dicho una sección del camino real que une puertos tan turbulentos como Bristol y Plymouth, se hallaba tan en calma como una calle ajardinada. Sólo en una ocasión pasé junto a las llamas mortecinas de una feria o verbena: exceptuando esa interrupción, en las cuarenta millas que se extienden entre Bridgewater y Hotwells no vi a una sola criatura viviente, salvo un perro malencarado y un hombre que vagaba por las calles del pueblo de paso de Cross. Las verjas de las puertas de peaje se abrían todas gracias a un dispositivo mecánico accionado desde la ventana de un dormitorio; me parecía estar en posesión de todo el condado dormido: la noche veraniega se hallaba sumida en una calma divina; no se oía sonido alguno, tan sólo uno o dos veces el llanto de un niño al pasar junto a una hilera de cabañas rompía la honda quietud; y todo conspiraba para que mis pensamientos se agolparan en torno de la extraordinaria persona que acababa de dejar atrás.

La mayor parte de mis lectores conocen el espléndido dicho de Addison, según el cual las ruinas de Babilonia no son un espectáculo tan conmovedor o solemne como la mente humana desbaratada por la locura. Pero cuán horrible y magnificente el espectáculo de la ruina cuando una mente tan majestuosa como la de Coleridge es trastocada o amenazada de muerte, no por una visita de la Providencia, sino por la traición de su propia voluntad y la conspiración, por así decirlo, de sí misma contra sí misma. ¿Era posi-

ble, en cualquier caso, que este deterioro hubiera sido causado o acelerado por la intensa degradación que despiertan las dificultades pecuniarias? Valía la pena investigarlo. Y, en efecto, debo añadir brevemente que dos días más tarde investigué este caso. Lo que oí me llevó a disponer que el señor Coleridge fuera beneficiario de un particular acuerdo, cuyos frutos debían llegarle en el plazo de una semana por intermedio del señor Cottle, en Bristol, y cuyo fin explícito era liberar su mente de cualquier sentimiento de ansiedad durante uno o dos años, permitiéndole dar uso natural a sus grandes poderes. Este acuerdo fue aceptado por Coleridge. Para ahorrarle cualquier sentimiento de apuro no se dieron nombres; pero en una carta escrita por él quince años después de estos eventos, hallé que estaba al corriente de todas las circunstancias del caso, tal vez en virtud de alguna indiscreción del señor Cottle. Pero no se obtuvo respuesta a una pregunta más importante: si este servicio había tenido el efecto de aliviar su mente[8]. Durante algunos años se me apareció en verdad liberado de esa carga de abatimiento que le oprimía en nuestro primer encuentro. Serio, en rigor, siguió siendo, y por momentos invadido por la melancolía; nunca lo vi en un estado de jovialidad espontánea. No obstante, puesto que se esforzó en vano durante años por escapar de la cautividad del opio, no era lógico esperar que disfrutara de un estado de ánimo saludable. Tal vez, de hecho, le fuera imposible al sistema recobrar las bases de una acción natural cuando el hígado y otros órganos habían sufrido durante tan largo período de tiempo. El adormecimiento, pienso, ha de ser el resultado de una excitación artificial constante; y durar en proporción a lo que dura ésta. La vida, en tal caso, puede no ofrecer un campo lo bastante extenso como para desenredar los vínculos fatales que han agarrotado la maquinaria del cuerpo e incapacitado su normal funcionamiento.

Entre tanto (reanudando el hilo de una narración serpeante), mientras avanzaba en esta serena noche de verano de 1807 con los ojos puestos en las constelaciones del hemisferio norte, las cuales, como todas las estrellas fijas, por su lejanía inconmensurable y casi espiritual de los asuntos humanos tienden a centrar los persamientos en la caducidad de los problemas terrenales, repasé de manera intermitente todo lo que había oído de Coleridge y me esforzé en hilarlo en un boceto ininterrumpido de su vida. Apenas recuerdo qué sabía entonces; sé poco ahora, y ese poco será lo que anote a continuación.

[8] *De Quincey se refiere aquí al préstamo de 300 libras que hizo anónimamente por intermedio de Cottle. Su idea original era hacer un préstamo de 500 libras, pero Cottle, que conocía bien el carácter de su destinatario, le convenció para que rebajase la cantidad.*

Samuel Taylor Coleridge era hijo de un clérigo ilustrado, vicario de la iglesia de Ottery St. Mary, en el cuarto sur del condado de Devon. Es doloroso mencionar que fue casi objeto de persecución de su madre; nunca pude averiguar la razón. Su padre me fue descrito por el propio Coleridge como una especie de Licenciado Vidriera, distinguido por su erudición, su inexperiencia mundana y su cándida sencillez. Compré una vez en Londres, y supongo que aún poseo, dos libros elementales de lengua latina firmados por este reverendo; en uno de ellos, si mal no recuerdo, pueden hallarse pretensiones de más altura que las que suelen darse por lo común en una gramática escolar. En particular, se nos ofrece un intento de reforma de la teoría de los casos; y se nos da una muestra curiosa de la rústica ingenuidad del erudito, quien propone seriamente la abolición de términos tan enfadosos como el de «acusativo»; y con el fin de simplificar el asunto para mentes más tiernas propone que lo denominemos desde entonces caso «quale-quare-quidditive», basándose en un principio incomprensible que jamás pude desentrañar. Solía deleitar regularmente a su congregación dominical con citas en hebreo, que siempre introducía en sus sermones como el «lenguaje inmediato del Espíritu Santo». Esto resultó poco afortunado para su sucesor; era también un hombre docto, y sus feligreses lo admitían, pero por lo común con un suspiro de nostalgia por los viejos tiempos, y una queja lastimera que confirmaba la inferioridad del recién llegado para con el señor Coleridge, pues aquél jamás les daba el «lenguaje inmediato del Espíritu Santo». Tengo entendido que el señor Coleridge se parecía al reverendo tan agradablemente bosquejado en *St. Ronan's Well*[9] no sólo en su sencillez y sus conocimientos orientales, sino también en su miopía, de la que su hijo solía dar un ejemplo risible. Cenando una noche en compañía de un numeroso grupo de comensales, el modesto ministro se sobresaltó al percibir, o eso al menos le pareció, que un extremo de su nívea camisa emergía de una parte de sus hábitos, que a los efectos de nuestra exposición identificaremos como su chaleco. *No* era su chaleco: pero el decoro nos impide ser más precisos. La porción errante de la que juzgó su túnica fue avisada de sus errores y devuelta a su hogar con gesto vigoroso; pero aun así otro *limbus* insistía en emerger, o parecía insistir, y luego otro más, hasta que el docto caballero empezó a sudar copiosamente en su esfuerzo por restablecer el orden. Al cabo, observó angustiado que algunos restos de la nívea impropiedad seguían sin haber sido reducidos a la obediencia. A este último foco de rebelión dirigió entonces su tarea –extrañamente confundido, no obstante, por la obstinación de

[9] *Novela de Walter Scott publicada en 1824.*

la rebeldía– cuando la dueña de la casa se levantó de la mesa llevándose a las damas consigo; con ella se levantaron al unísono los demás comensales, y de inmediato se hizo evidente a la concurrencia que el muy capaz orientalista había remetido laboriosamente en los espaciosos receptáculos de sus propios hábitos los níveos pliegues del vestido de su vecina de mesa; y con tal energía que la dama en cuestión sólo podía disponer, en rigor, de una parte mínima del vestido; la consecuencia natural fue, como es obvio, que la dama se hallaba casi inextricablemente uncida al docto teólogo y no podía de ningún modo liberarse; finalmente se hizo posible, gracias a ciertas manipulaciones en el traje del vicario y después de extraer y desenrrollar ovillos y más ovillos de tela blanca, en cantidades que al cabo pudieron con la solemnidad de la concurrencia. Una carcajada inextinguible cundió entre los comensales, con excepción del torpe e infeliz doctor, quien, sumamente perplejo, siguió devolviendo tela con toda sus fuerzas hasta pagar el último atraso de su extensa deuda, poniendo fin así a un caso de apuro más memorable para él y su congregación que cualquier caso «quale-quare-quidditive» que pudiera desafiar su erudición.

De niño, y huérfano de padre, S. T. Coleridge fue enviado al corazón de Londres y puesto al cuidado del Christ's Hospital. En este gran establecimiento tuvo como compañeros de clase a varios niños destinados a ganar distinción en su edad adulta, y especialmente a uno que, si bien no gozaba de poderes tan extensos y amplios, tenía un genio no menos original o exquisito que el suyo propio: el inimitable Charles Lamb. Pero en erudición Coleridge superó a todos los competidores y alcanzó el rango de capitán de la escuela. En rigor, debe registrarse como hecho memorable que un niño, antes de cumplir los quince años, tradujese los himnos griegos de Sinesio en verso anacreóntico inglés. No fue una tarea escolar, sino el fruto de la elección y el amor; y para apreciar este fruto en lo que vale debe recordarse la oscura filosofía que constituye el tema de Sinesio. Antes de dejar la escuela, Coleridge tuvo la oportunidad de leer los sonetos de Bowles[10]: con tal fuerza se grabaron en su sensibilidad poética que realizó cuarenta transcripciones de las mismas de su puño y letra como regalos para sus compañeros de escuela. De Christ's Hospital, en virtud del alto rango adquirido en la escuela, fue transferido al Jesus College, en Cambridge. Fue aquí, sin duda, donde comenzó su trato con el sistema filosófico de Hartley, pues este eminente individuo había sido miembro del Jesus. También Frend, de

[10] *William Lisle Bowles (1762-1850), autor de* Catorce sonetos, elegíacos y descriptivos, escritos durante un viaje *(1789), que tuvo gran influencia en la poesía primera de Coleridge y Southey. Educado en Winchester y Oxford, su ilustre carrera eclesiástica lo llevó a ser capellán del Príncipe Regente en 1818.*

herética memoria, perteneció a esta institución, en la que fue muy posiblemente contemporáneo de Coleridge[11]. Qué accidente o imprudencia lo alejó de Cambridge antes de completar el curso normal de sus estudios o (según creo) obtener la licenciatura, nunca logré saberlo. Verdad es que había ganado cierta distinción como erudito, habiendo obtenido un premio por una oda griega en verso sáfico, cuyos sentimientos (como él mismo ha reconocido) eran mejores que su griego. Porson[12] tenía la mezquina costumbre de ridiculizar la *lexis* griega de esta oda. En rigor, se equivocaba de diana. La oda era bastante hábil para ser el trabajo de un niño. Pero Coleridge nunca se jactó de tener un dominio de la lengua griega que le permitiera componer con un mínimo de precisión crítica. Poseía, no obstante, una percepción filosófica de la estructura de la lengua más honda de la que jamás pudiera tener Porson.

Los incidentes de la vida de Coleridge hacia este período, así como el relato de un serio desengaño amoroso que tuvo con probabilidad la culpa de que el poeta se alejara de Cambridge, pueden hallarse (ignoro con qué modificaciones) en la novela *Edmund Oliver*, del difunto Charles Lloyd[13]. Es bien sabido que, en el paroxismo de la infelicidad que siguió al rechazo de la dama escogida por su corazón, Coleridge se alistó como soldado raso en un regimiento de dragones. Se cayó de su caballo en diversas ocasiones, pero tal vez no más a menudo que cualquier otro recluta a las órdenes de un maestro de equitación. Coleridge, no obstante, tenía de natural mala constitución para ser un buen jinete. Se le muestra también en *Edmund Oliver* como alguien con dificultades para domar a su montura. Pero el incidente más romántico de este tramo de su vida concierne a las circunstancias de su licencia. Se dice (mas no puedo asegurar la veracidad de esta historia ni de sus partes) que Coleridge montaba guardia como soldado a las puertas de un salón en el que sus oficiales celebraban un baile. Dos de ellos sostenían cerca de su puesto una discusión sobre una palabra o un pasaje en griego. Coleridge dio entonces solución tajante a sus dudas. Los oficiales lo contemplaron sobresaltados, como si uno de sus caballos hubiera arrancado a cantar *Rule Britannia*; le interrogaron; escucharon su historia; lamentaron su infortunio; y, finalmente, prometieron comprar su

[11] *William Frend (1757-1841), matemático y miembro de la iglesia unitaria. Fue el principal representante en Cambridge de una generación de predicadores, profesores y literatos inspirados por el idealismo original de la Revolución Francesa. De ahí el nombre de «jacobinos ingleses» que a veces se les aplica. Frend, en concreto, fue juzgado por blasfemia y expulsado de la Universidad en 1794.*

[12] *Richard Porson (1759-1808), profesor de lenguas clásicas en la Universidad de Cambridge. Fue también un articulista brillante.*

[13] *Charles Lloyd (1775-1839), hijo primogénito de un banquero y filántropo de Birmingham. Su novela* Edmund Oliver *(1794) incluye un retrato irónico de Coleridge, al que le unió una amistad juvenil que se rompió por motivos nunca aclarados.*

licencia. Poco tiempo después, Coleridge conoció a los dos hermanos Wedgwood[14], cuya admiración por sus finos poderes les llevó a costear su viaje por el norte de Alemania; allí, en la universidad de Göttingen, Coleridge completó su educación siguiendo el esquema que se había impuesto. El catedrático más celebrado era el ilustre Blumenbach, cuyas lecciones atendió y de quien habló toda su vida con reverencia casi filial. De regreso a Inglaterra, cuidó con mano amiga a Thomas Wedgwood durante la anómala y dolorosa aflicción que acabó llevándolo a la tumba. Según los doctores, la causa de la continua dolencia del señor Wedgwood era una contracción en alguna parte de los intestinos (se pensaba que en el colon). Los síntomas externos eran apatía e irritabilidad, combinados con una perpetua desazón. Como alivio a este último síntoma, el señor Wedgwood adquirió un carruaje y viajó a lo largo y ancho de Inglaterra tomando a Coleridge como compañero de viaje. Y en un intento desesperado por estimular e irritar la deteriorada sensibilidad de su sistema, he oído decir a un amigo de aquel tiempo que el señor Wedgwood llegó a abrir una carnicería, en la creencia de que las afrentas y discusiones asociadas a tal situación actuarían de manera benéfica en su creciente apatía[15]. Este extraño recurso sirvió tan sólo para expresar la angustia que había tomado las riendas de su naturaleza: pronto hubo de desestimarlo; y este hombre dotado pero infeliz no tardó en hundirse bajo el peso de sus sufrimientos. Lo que hizo más memorable este caso fue la combinación de prosperidad mundana que irradiaba este caballero. Era rico, joven y estimado por cuantos le rodeaban; había recibido distinciones por sus logros científicos y honores públicos por sus servicios a la patria; tenía ante él, cuando cayó enfermo por vez primera, todas las cartas en la mano para una carrera espléndida y de gran utilidad.

A la muerte del señor Wedgwood, Coleridge heredó una pensión anual de 75 libras. El otro señor Wedgwood, hermano de aquel, le otorgó una renta equivalente. Poco después se sucedieron su matrimonio, su conexión con la política y sus escritos para publicaciones políticas, su residencia en diversas zonas del condado de Somerset y su resonante encuentro con el señor Wordsworth. En sus opiniones políticas, Coleridge era en extremo sincero y entusiasta. Nadie saludó con más honda simpatía la Revolución Francesa; y aunque tuvo razones para dejar de estimar a muchos demócratas fanáticos de este país, e incluso para renegar del interés revolucionario por la manera en que derivó posteriormente, siguió adorando la causa revo-

[14] *Thomas Wedgwood (1771-1805) y Josiah Wedgwood (1769-1843), hijos del fundador de la empresa de cerámicas del mismo nombre. A pesar de su invalidez, Thomas fue uno de los inventores pioneros de la fotografía. Murió joven, como relata De Quincey. Su hermano Josiah heredó el negocio familiar.*

[15] *Esta historia es con toda seguridad apócrifa, y así se lo hizo notar Josiah Wedgwood a De Quincey.*

lucionaria con genuino espíritu miltónico; y siguió, asimismo, aborreciendo la política del señor Pitt con una intensidad que hallo difícil explicarme[16]. El inspirado poemilla «Fuego, Hambre y Asesinato», en el que estos tres desastres se reúnen en parlamento para relatar sus horribles triunfos y preguntar luego en un susurro *quién* rompió sus cadenas, a lo que uno por uno responden,

¡Cuatro letras su nombre forman!

expresa su horror por la persona del señor Pitt de una manera harto extravagante, pero sólo con el fin de crear un efecto poético; pues su corazón no albergaba malos sentimientos hacia ningún ser humano; y a menudo le he escuchado repudiar el odio aquí expresado hacia el señor Pitt, como también hizo con elaborada solemnidad por escrito y en público. Por esas fechas, Coleridge trató, con la aprobación de Sheridan, de estrenar una tragedia en Drury Lane; pero su deseo de obtener un éxito en la escena fue arruinado súbitamente por la incapacidad de Sheridan para sacrificar la que, a su juicio, era una buena chanza[17]. Una escena mostraba una caverna por cuyas paredes fluían hilillos de agua, y las primeras palabras, en imitación del sonido, eran, «gotas, gotas, gotas». A lo que Sheridan repitió en alto: «Gotas, gotas, gotas, por Dios, que aquí no hay más que *goteras*», provocando una carcajada unánime en los actores que resultó mortal para la obra en examen.

Traducción y notas de Jordi Doce

[16] *Se trata, como es bien sabido, de Pitt el Joven (1759-1806), llamado así por acceder al puesto de primer ministro en 1783, con tan sólo veinticuatro años.*

[17] *Se trata de la tragedia* Osorio. *Richard Sheridan (1751-1816) es uno de los grandes autores y empresarios dramáticos de la segunda mitad del siglo dieciocho. Entre sus obras cabe destacar* The Rivals, The Critic *y* The School for Scandal, *tal vez la mejor comedia de su tiempo.*

Coleridge revisó Osorio *años después con el apoyo y el estímulo de Byron, estrenándose con el título de* Remorse (Remordimiento) *en 1813.*

CALLEJERO



Ian Kershaw

Entrevista con Ian Kershaw, biógrafo del *Führer*

Carlos Alfieri

Se trata de una obra verdaderamente monumental: más de 1800 páginas componen el *Hitler* de Ian Kershaw, cuyo segundo tomo, que abarca el período 1936-1945, ha publicado recientemente en castellano Ediciones Península. Su autor, que viajó a España para presentarlo, es un afable y reposado profesor de Historia Moderna en la Universidad de Sheffield y una de las máximas autoridades mundiales sobre Adolf Hitler y el nazismo.

Hay una prestigiosa tradición británica de trabajos biográficos anclada en el rigor, la minuciosidad y el equilibrio. Con su arrolladoramente exhaustivo estudio acerca del caudillo nazi, que algunos especialistas consideran definitivo, Kershaw ha pasado a integrarla. Su logro no es un fruto aislado sino la consecuencia de una labor intelectual consagrada al análisis del totalitarismo germano, que fue aportando, de manera escalonada, otros libros importantes: *Opinión pública y disidencia política en el Tercer Reich* (1987); *Weimar: ¿por qué cayó la democracia alemana?* (1990); *Hitler, un perfil de poder* (1991); *La dictadura nazi: problemas y perspectivas de interpretación* (1993); *Estalinismo y nazismo: dictaduras comparadas* (1997). Además, fue asesor histórico de la serie de la BBC *Los nazis. Una advertencia de la historia*, que obtuvo un enorme éxito y conquistó el premio BAFTA 1998.

–¿Qué elementos innovadores considera que aporta su monumental biografía de Hitler con respecto a las muchas otras existentes?

–Hay en ella tres tipos de elementos novedosos. En primer lugar, he utilizado mucha más fuentes que las empleadas en las biografías anteriores a la mía. He trabajado con nuevos materiales: la edición completa de los *Diarios* de Joseph Goebbels, el ministro de Propaganda de Hitler, constituye uno fundamental, puesto que es la obra de una persona muy cercana al *Führer* y que escribía un comentario casi cotidiano sobre las actividades de éste. En segundo lugar, he consultado las numerosísimas investigaciones que se han realizado en los últimos 25 años acerca del Tercer Reich, centradas, sobre todo, en sus políticas genocidas. Por último, he adoptado en

mi estudio una nueva perspectiva, tratando de ver a Hitler a través de la sociedad alemana. Me he preocupado en indagar sobre cómo Hitler alcanzó el poder articulando siempre su figura en el contexto de la sociedad de su época.

–¿Cómo caracterizaría el papel que cumplieron las clases sociales alemanas en el ascenso de Hitler al poder?

–Si empezamos por la clase obrera, que fue en realidad la menos responsable de que Hitler alcanzara el poder, debemos decir que se sintió atraída por el *Führer*, como también lo estuvo por los partidos socialdemócrata y comunista. Pero en 1933 una tercera parte de la clase obrera alemana estaba en contra del líder nazi.

En cuanto a los grupos sociales y los partidos más conservadores, ya en 1932 se registró un aumento del apoyo que dieron al partido nazi. Estos grupos buscaban una solución autoritaria que excluyera a la democracia y vieron en Hitler a la persona que podía lograr ese objetivo, por lo que decidieron ayudarlo, sin tener en cuenta que podría representar una gran amenaza a largo plazo.

–¿Se puede decir, entonces, que la burguesía alemana fue la responsable directa de la toma del poder por Hitler?

–Sí. Pienso que sí.

–La figura de Adolf Hitler ha sido objeto de múltiples intentos de abordaje psicoanalítico, a veces triviales. ¿Reconoce ingredientes psicopatológicos en la personalidad del Führer*? En caso afirmativo, ¿cuáles son, qué relación tienen con su trayectoria política y por qué fueron tan bien acogidos por la sociedad alemana?*

–No creo que Hitler sufriera de ninguna enfermedad mental, por lo menos en un sentido estrictamente clínico, tal como lo entendemos hoy en día. Sin embargo, es verdad que no era una persona normal y corriente: proyectaba una sensación de vergüenza y de fracaso. Pertenecía a un tipo de personas que normalmente son considerados algo excéntricas. La actitud de estas personas se refleja externamente y, según la clase de respuestas que reciben del medio, su carácter obsesivo puede extenderse y empeorar. Existía una diferencia notoria entre cómo se consideraba Hitler a sí mismo y la imagen que proyectaba a los demás. Él se sentía un fracasado, pero

proyectaba una imagen de omnipotencia, de poseer más capacidades que las que tenía en realidad. Cuando era niño quería ser artista o arquitecto, pero esto constituía un mundo de fantasía para él. En rigor, fracasó totalmente, no logró lo que quería y, de hecho, acabó en Viena en una casa para pobres y marginados sin trabajo.

Este cuadro correspondía hasta cierto punto a la sensación imperante en Alemania como país en aquel entonces, guardaba similitudes con la psicología de los alemanes tras la derrota que experimentaron en la Primera Guerra Mundial. Antes había existido mucho orgullo nacional, grandes ambiciones, pero esto ya no respondía a la realidad. El sentimiento de pertenecer a un pueblo superior al que le estaba reservado un gran destino en Europa, que se percibía en muchos alemanes, se había trocado por una situación de humillación nacional, de derrota, de fracaso. Con su carácter excéntrico, Hitler pudo encontrar un público adecuado en Alemania, pudo conectar con él y así transitar el camino hacia el poder.

–¿Existía alguna base objetiva en el interior de Gran Bretaña que alentara la tenaz esperanza del Führer *en la neutralidad de ésta ante la invasión alemana a Polonia e incluso en una futura alianza con los ingleses?*

–Tenemos que ver esto como un proceso gradual en el que las percepciones mutuas fueron cambiando poco a poco, es decir, la percepción que tenía el Reino Unido de Hitler y viceversa. En primer lugar, existía la idea de que se podría crear una alianza, una colaboración entre el Reino Unido y Alemania, pero ya en 1937 esta idea había desaparecido, sobre todo debido a la actuación diplomática de von Ribbentrop ante el gobierno británico. Pero realmente, en aquel entonces se tenían pocos conocimientos en el Reino Unido acerca de Hitler como persona, hasta que se empezó a verlo como una posible amenaza, como un peligro. Luego vino el acuerdo de Munich, de octubre de 1938, merced al cual parte de Checoslovaquia –el territorio de los Sudetes– pasó a formar parte de Alemania. En ese momento el *Führer* seguía considerando al Reino Unido y al resto del mundo occidental como un conjunto de países débiles que no iban a hacer nada contrario a sus deseos. En consonancia con esa concepción, pensó que el Reino Unido le permitiría anexionarse Polonia sin ningún problema, como ya lo había hecho con Checoslovaquia. Cuando en marzo de 1939 las tropas alemanas ocuparon Praga, empezaron a cambiar en Gran Bretaña las opiniones que se tenían sobre Hitler, y el gobierno, que ya lo veía como un peligro real, ofreció a las autoridades polacas una alianza ante la posible invasión de su territorio por parte del Reich. Al producirse esta invasión,

como es sabido, los aliados declararon la guerra a Alemania. Obviamente, fue durante la guerra cuando la situación cambió por completo.

El último punto a considerar es que después de que Alemania triunfó sobre Francia en el verano de 1940, todavía no estaba muy claro si el Reino Unido llegaría a un acuerdo con Hitler o no. Parte del gobierno británico quería llegar a ese acuerdo, y era Lord Halifax, el ministro de Asuntos Exteriores, quien más empeñado estaba en lograrlo, mientras que Churchill estaba en contra. Fue éste, en el verano de 1940, el factor decisivo que lo impidió.

–En su biografía de Hitler usted destaca la especificidad –lo que llama «licencia para la barbarie»– que asumió la guerra de la Alemania nazi contra la Unión Soviética. ¿A qué la atribuye?

–Debemos remontarnos a la ideología ya manifestada por Hitler en los años 20 para encontrar el origen de esta especificidad. Hay en ella tres puntos muy importantes. En primer lugar, quería que Alemania se convirtiera en la nación más fuerte de Europa y, eventualmente, del mundo. En segundo término quería más espacio *vital* (según él lo denominaba), es decir, expansión territorial para su país y pensaba conseguirlo a costa de la Unión Soviética. Por último, quería exterminar a los judíos. En 1940 estos tres objetivos principales se convirtieron en uno solo: destruir a la Unión Soviética al año siguiente.

A través de la realización de este objetivo el caudillo nazi pensó que obtendría la hegemonía definitiva de Alemania en Europa y el consiguiente triunfo en la guerra, a la vez que el tan deseado *espacio vital*. Asimismo, se desharía de los judíos, a quienes consideraba ante todo un poder bolchevique. Por todo ello el ataque a la Unión Soviética debía ser mucho más feroz que cualquier otra guerra librada antes por los alemanes. La guerra contra los soviéticos era un combate ideológico que incluía el exterminio y llegó al genocidio.

–Usted se muestra renuente, en tanto historiador, a emplear conceptos como «mal» o «perversidad», por considerar que pertenecen al ámbito de la filosofía o al de la teología. ¿Es posible explicar en términos estrictamente históricos la magnitud de un plan de exterminio como el ejecutado por el régimen nazi?

–Sí, creo que es posible definirlo en estos términos. Hay que partir del hecho de la demonización de los judíos, incluso antes de la era de Hitler,

porque ya existía esa idea en la sociedad, y no solamente en la sociedad alemana, a la que se agregaba el trauma de haber sufrido la derrota en la Primera Guerra Mundial. Hitler y otros asociaron a los judíos con esa derrota y con los peligros del comunismo y del capitalismo. Los judíos representaban un grupo muy poderoso en la City de Londres, en Wall Street y en la cúspide del aparato bolchevique de Moscú: de aquí a su demonización había un corto trecho. Con los nazis fue en aumento la persecución contra ellos: Hitler llegó a decir que si hubiese otra guerra habría que aniquilarlos totalmente en Europa. Partiendo de esta concepción, hubo que recorrer pocos pasos hasta iniciar la guerra contra el bolchevismo, el exterminio de los judíos, el genocidio y «la solución final». Se trata de una sucesión de pequeños pasos que se van encadenando hacia terribles consecuencias.

–¿Cuáles fueron los principales errores militares de Hitler en la Segunda Guerra Mundial?

–El error militar más grave fue su idea de poder destruir la Unión Soviética en tan sólo cinco meses. Pero ese error no era solamente suyo, puesto que otros líderes militares pensaron que podrían destruirla aún en menos tiempo. Sin embargo, creo que no podemos hablar de uno o de algunos errores militares responsables de la derrota alemana: el error principal, por su desmesura, era el objetivo global de obtener el dominio total de Europa a través de medios militares. Esto dio lugar a que las tres fuerzas armadas más importantes del mundo de entonces, las de Estados Unidos, la Unión Soviética y el Reino Unido, comenzaran su lucha contra Alemania.

–¿Existió en algún momento la posibilidad de que Alemania ganara la guerra?

–No. Creo que a largo plazo era imposible la victoria alemana. El sistema nazi no tenía ninguna posibilidad de consolidarse, porque la guerra estaba en su centro, era la base de todo. Incluso si la guerra hubiera continuado durante más tiempo, habrían salido otras fuerzas capaces de terminar con Alemania.

–¿Cómo se explica el ejercicio absolutamente personal del poder por parte de Hitler?

–La clave está en el culto al *Führer*. Hitler era muy popular entre las masas, e incluso en las élites existían grupos muy importantes que creían

en él ciegamente, que estaban contentos y aceptaban trabajar dentro del marco de su ideología. Ese culto ciego disminuyó la posibilidad de que surgiese una oposición. Las fuerzas que actuaban en el interior del régimen estaban dispuestas a ejecutar sus tareas como ellas pensaban que Hitler querría, es decir, sin necesidad de ningún mandato concreto de su parte. Pero se trató de un proceso que duró varios años, hasta que el *Führer*, tras eliminar todas las restricciones a su gobierno, conquistó un poder absoluto. Tanto que en los últimos años de la guerra, cuando era obvio que Alemania iba a ser derrotada, Hitler pudo incluso decidir que no habría capitulación, que el país llegaría a la derrota total, a la destrucción, sin ninguna otra alternativa política, sin rendirse.

–¿Cómo dirimía Hitler las tímidas oposiciones a su poder que eventualmente podían presentarse en las fuerzas armadas o en su partido?

–Realmente no tuvo necesidad de neutralizar ninguna oposición, sobre todo hasta finales de 1941, porque sus ambiciones ideológicas se correspondían perfectamente con las de la *Wehrmacht*. Y si algún militar, individualmente, manifestaba su opinión a una determinada política del *Führer*, se lo aislaba y obligaba a dimitir. Así ocurrió, por ejemplo, con el general Ludwig Beck, jefe del estado mayor general del ejército, en 1938 (posteriormente, el 20 de julio de 1944, Beck sería ejecutado por su participación en la conspiración contra Hitler). Pero la mayoría de los jefes militares eran leales e incluso fanáticos seguidores del *Führer*, y lo apoyaron hasta el final.

–Sin embargo, ya avanzada la guerra, hubo generales que no aprobaban la conducción militar de Hitler. ¿Por qué no lograron articular una oposición eficaz contra el régimen?

–Sí, muchos generales cuestionaron la estrategia de Hitler, pero una cosa es cuestionar y otra muy distinta oponerse y poder organizar esa oposición. Era muy difícil hacerlo en un Estado policial y dentro de un sistema fragmentado de poder: la única manera hubiera sido derrocándolo. Hubo algún intento; no obstante, la rebelión era inconcebible para la mayor parte de los militares, incluso los discrepantes, que continuaron siendo leales. Cuando el mariscal de campo Erich von Manstein, que se había atrevido varias veces a sostener opiniones contrarias a las de Hitler hasta que fue destituido, fue sondeado por un grupo opositor acerca de su eventual intervención en un golpe de Estado, respondió tajantemente: «Los mariscales de campo

prusianos no se amotinan». Era muy difícil montar una operación de oposición, sobre todo en las condiciones bélicas que se vivían, y más aún un ataque contra el *Führer*. Entonces los dirigentes opositores llegaron a la conclusión de que era imposible contar con el apoyo de los generales, por lo que había que procurar obtener el de los coroneles. El 20 de julio de 1944 se produjo el atentado contra Hitler del coronel von Stauffenberg, que falló por circunstancias totalmente fortuitas, y luego se intentó organizar un golpe de Estado. Pero, en verdad, era extremadamente difícil conseguir este objetivo.

–¿Se puede dar en nuestra época un fenómeno totalitario equivalente al nazismo?

–No. Creo que es muy poco probable, a menos que ocurran ciertos hechos que no podemos imaginar hoy, como pueden ser un cataclismo económico o, por ejemplo, una guerra muy grave en Europa que, pienso, no podría darse en Europa occidental. Sí que podemos cuestionar la estabilidad de Europa del Este, y concretamente la de Rusia, pero en definitiva creo que el fenómeno del totalitarismo en Europa pertenece al pasado, no al presente ni al futuro.

–¿No cree que las guerras que se han sucedido en la ex Yugoslavia resucitaron fantasmas familiares del nazismo, como la pureza racial y la limpieza étnica?

–Lo que ocurrió en la ex Yugoslavia, sobre todo lo referente a la limpieza étnica, fue algo terrible, qué duda cabe, pero no me parece pertinente compararlo con el nazismo. Milosevic era un dictador regional, y los conflictos nacionales y étnicos que estallaron tenían un alcance local, no llegaban a encarnar una amenaza para el conjunto de Europa. Todo esto es incomparable con la esencia y magnitud de los acontecimientos que desató Hitler.

–El neonazismo y otros movimientos de extrema derecha europeos, como el de Jörg Haider en Austria, gozan de un cierto vigor que no deja de ser inquietante. Hoy esgrimen un argumento nuevo: la inmigración masiva hacia Europa occidental de personas provenientes de otras regiones, algo inexistente en la época de Hitler.

–Se está exagerando un poco la escala de la inmigración que está teniendo lugar hoy en día. La inmigración es necesaria para la economía de Euro-

pa occidental, que precisa mano de obra; los grandes movimientos de población que se registran se deben a un aumento de la libertad de circulación de las personas y a la globalización. Ciertamente, este fenómeno está siendo tergiversado y agitado por los partidos ultranacionalistas. Hay que tener cuidado con movimientos como el de Jörg Haider, porque representan una cierta amenaza para la sociedad de Europa occidental. No es una amenaza comparable a la de Hitler, ni es una amenaza para la democracia en sí, aunque no hay que dejar de prestar atención a casos como el de Haider. Ahora bien, no debemos confundirnos ni extrapolar con ligereza épocas distintas: Haider no es Hitler. Y, por otro lado, los neonazis constituyen una peste social, pero están muy lejos de contar con posibilidades reales de alterar la estabilidad de los sistemas políticos imperantes. Esto no excluye la necesidad de que las instituciones de la Unión Europea intervengan para controlar las amenazas provenientes de la ultraderecha.

–*¿Qué opina de las tesis del politólogo norteamericano Daniel Jonah Goldhagen, expuestas en su libro* Los verdugos voluntarios de Hitler, *acerca de la colaboración masiva del pueblo alemán en el Holocausto?*

–Me parece, en primer lugar, que el suyo es un libro muy exagerado, que simplifica demasiado la situación que analiza. Es verdad que existió en Alemania un nivel de complicidad con el régimen nazi mayor de lo que se pensó en un principio, pero de allí a sostener que toda la sociedad alemana era antisemita y que estaba esperando el momento oportuno para erradicar a los judíos hay un abismo. Es una afirmación totalmente falsa.

–*¿La condescendencia inicial de las potencias occidentales con Hitler se debió a la pretendida utilización de Alemania como dique de contención de la Unión Soviética?*

–Sí, en parte. Pero hay que tener en cuenta que la sociedad había sufrido el trauma de la Primera Guerra Mundial y que la opinión pública quería, ante todo, evitar otra contienda, aunque del otro lado había un político que estaba empeñado a toda costa en desencadenarla. Por supuesto, en este contexto también jugaron los intereses de la lucha antibolchevique de los gobiernos occidentales.

Carta de París
Adiós, querido Óscar

Gustavo Guerrero

Rubén Darío fue uno de los pocos latinoamericanos que tuvo la ocasión de conocerlo y de departir con él en el París de 1900 –la orgullosa ciudad de la Torre Eiffel y de la Gran Exposición Universal. Existen al menos dos versiones del encuentro: la primera es la del artículo «Purificaciones de la piedad», que apareció en *Peregrinaciones* (1901); la segunda, más tardía, obra en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915). Esta última es, sin lugar a duda, la más rica y detallada. Vale la pena citarla *in extenso*: «Había un bar en los grandes bulevares que se llamaba Calisaya. Carrillo y su amigo Ernesto Lajeunesse me presentaron allí a un caballero un tanto robusto, afeitado, con algo de abacial, muy fino de trato y que hablaba el francés con marcado acento de ultra mancha. Era el gran poeta desgraciado Oscar Wilde. Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante y una urbanidad más gentil. Hacía poco que había salido de la prisión. Sus viejos amigos franceses que le habían adulado y mimado en tiempo de riqueza y de triunfo, no le hacían caso. Le quedaban apenas dos o tres fieles, de segundo orden. Él había cambiado hasta de nombre en el hotel donde vivía. Se llamaba con nombre balzaciano, Sebastián Melmoth. En Inglaterra le habían embargado todas sus obras. Vivía de la ayuda de algunos amigos de Londres. Por razones de salud, necesitó hacer un viaje a Italia, y con todo respeto, le ofreció el dinero necesario un *barman* de nombre John, que es una de las curiosidades que yo enseño cuando voy con algún amigo a la Bodega, que está en la calle de Rivoli, esquina a la de Castiglione».

El nicaragüense añade, en el artículo de *Peregrinaciones*, que Wilde no dejó de brillar esa tarde, tratando siempre «asuntos altos, ideas puras, cuestiones de belleza»; también nos dice que su vocabulario era «pintoresco, fino y sutil», y concluye que «parecía mentira que aquel gentleman absolutamente correcto fuese el predilecto de la Ignominia y el *revenant* de un infierno carcelario». Huelga señalar que nuestro poeta, como tantos otros interlocutores antes y después de la sonada condena, sucumbió a la magia de la conversación de Wilde. No en vano consigna, en dos ocasiones, el caro recuerdo de una palabra viva e inteligente, capaz de hacer olvidar la

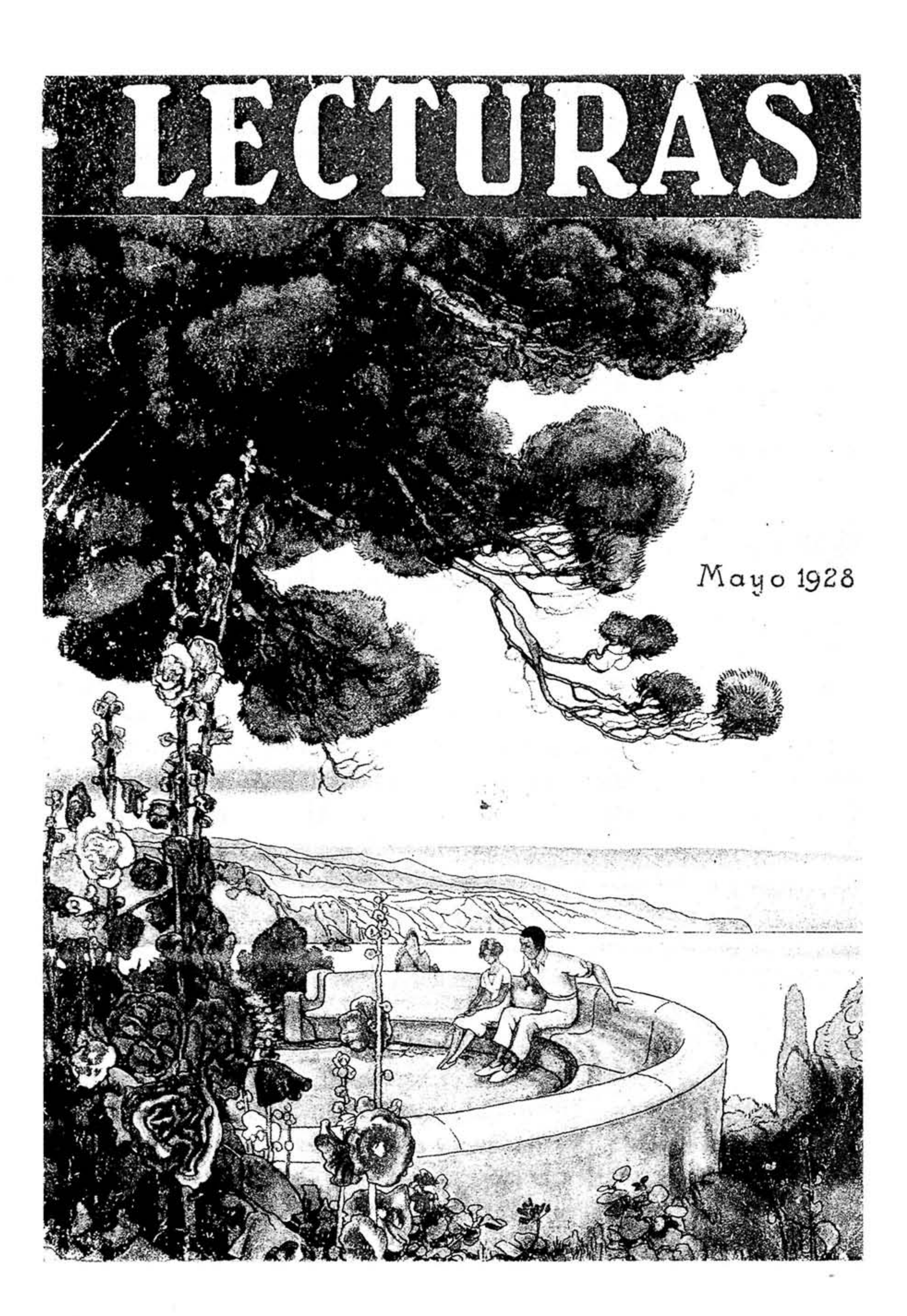
hórrida condición de un hombre acosado por la miseria, la enfermedad y el oprobio. Darío, que vuelve a París de un viaje por Italia a fines de noviembre, se enteró tarde de su muerte y no pudo asistir al entierro en el cementerio de Bagneux. No dudo que, de haber regresado a tiempo, habría estado allí, pues su admiración era sincera y tan honda como su identificación con el destino del maldito. «Su obra es de un mérito artístico eminente», escribe sin ambages, aunque luego, influido quizá por una lectura aún fresca de *The Ballad of Reading Gaol*, confiesa su clara preferencia por la poesía. Ignoro si pudo conocer, en verdad, los libros del ensayista o las piezas del dramaturgo –acaso vio la *Salomé* que tanto impresionó a Gómez Carrillo–; pero es indudable que, como el propio Dorian Gray, tenía en muy alta estima los *Émaux et Camées de Gautier* y era, pues, sensible al encanto parnasiano y simbolista de los sonetos de Wilde. Varias editoriales francesas, en un intento por revaluar al poeta, los han puesto de nuevo en circulación durante este invierno del centenario. No creo, sin embargo, que se pueda ir muy lejos por ese camino: si es cierto que la poesía desempeñó un papel decisivo en la trayectoria creadora de Wilde –es su comienzo y su fin–, no lo es menos que la impronta de Gautier, Baudelaire, Keats y Shelley es demasiado visible como para que pueda hablarse de una obra realmente singular.

Otro gran admirador latinoamericano del escritor nos ofrece, a mi ver, una apreciación más ajustada de su posteridad. Jorge Luis Borges escribió, en una página de *Otras inquisiciones*, que Wilde «fue mucho más que un Moréas irlandés». Para el argentino, que solía frecuentar el famoso hotel de la rue des Beaux Arts –y tanto es así que hoy dos placas recuerdan que allí murió Wilde y vivió Borges–, lo esencial es la preclara visión del ensayista: «*The Soul of Man under Socialism* no sólo es elocuente; también es justo. Las notas misceláneas que prodigó en la *Pall Mall Gazette* y en el *Speaker* abundan en perspicuas observaciones que exceden las mejores posibilidades de Leslie Stephen o de Saintsbury. Wilde ha sido acusado de ejercer una suerte de arte combinatoria, a lo Raimundo Lulio; ello es aplicable, tal vez, a algunas de sus bromas ('uno de esos rostros británicos que, vistos una vez, siempre se olvidan'), pero no al dictamen de que la música nos revela un pasado desconocido y acaso real (*The Critic as an Artist*) o aquel de que todos los hombres matan la cosa que aman (*The Ballad of Reading Gaol*) o aquel otro de que arrepentirse es un acto que modifica el pasado (*De Profundis*) o a aquel, no indigno de León Bloy o de Swendenborg, de que no hay hombre que no sea, en cada momento, lo que ha sido y lo que será». Al *dandy*, al esteta y al mundano, Borges quiso oponer así la figura del pensador hondo y perspicaz; pero, por desgracia, no cayó en la cuenta de que ambos, el de las *boutades* y el de las luminosas sentencias,

eran en el fondo la misma persona literaria –no *Doctor Jekill and Mr. Hyde* sino, digamos, «Wilde y yo». Y es que basta hojear la colección de dichos y aforismos recientemente editada en francés bajo el título de *Cher Oscar* –otro de los eventos del centenario– para comprobar que la agudeza de muchas frases es inseparable de la levedad con que se enuncian en un tono afectado –o *very matter of fact*– que rompe con la severa tradición moralista. Borges no lo percibe en su afán por rescatar al ensayista, aunque sí retiene, como muestra la cita, las máximas sobre la identidad, el tiempo y la memoria que sin duda inspiraron muchos de sus juegos conceptuales y que acaso trató de imitar en más de una ocasión.

Héctor Bianciotti es, por el momento, el último representante de este linaje formado por los admiradores latinoamericanos de Wilde. Hace apenas unas semanas, en un artículo conmemorativo publicado en *Le Monde de Livres*, el novelista afirmaba que la posteridad del escritor reposa hoy en su labor crítica. Según él, no fue Eliot –ni, añado, Valéry ni Borges– quien concibió la idea de que una gran obra puede modificar nuestra perspectiva del pasado y de que la historia literaria es, por ende, una permanente reescritura. El origen de estos postulados, que nos dicen que ningún autor puede ser apreciado aisladamente, hay que buscarlo en el Wilde de las notas literarias y de *The Critic as an Artist*. Ciertamente, sus comentarios iluminadores sobre los vínculos entre creación, crítica y tradición nutren secretamente las principales corrientes del pensamiento literario moderno y anuncian además, con sobrada anticipación, nuestro tiempo poshistoricista. Cien años después de su muerte, Wilde parece seguir así presente entre nosotros, pues, en más de un sentido, nos despedimos de un siglo que él no vio pero que sí supo prever: un siglo de pasiones críticas y, sobre todo, de críticas de las filosofías de la historia.

Aunque también prefiero al ensayista, creo que su posteridad no está ligada hoy a un género o a una obra determinada sino al extraño brillo de la inteligencia que recorre sus escritos y que, dispersándose, no cesa de deslumbrarnos. Como a los grandes clásicos, decirle adiós es decirle siempre hasta luego. Volvemos a leer sus libros y a evocar su tragedia con la convicción de que en ellos hay algo que se nos escapa, algo que aún no hemos entendido. ¿No fue su caso, como el de Dreyfus, el aviso de otras persecuciones por venir? ¿No fue su soledad última una suerte de primera *trahison des clercs* –la vergüenza de los poetas, como recuerda Darío? Sí, también en el terreno de las atormentadas relaciones entre el poder y la literatura, el ejemplo de Wilde atraviesa el siglo que se nos fue. No es improbable que, en el que llega, el hombre y la obra sigan formulando, a través del tiempo, su lúcido desafío y su inquietante advertencia.


LECTURAS
Mayo 1928

Carta de Colombia

Su libro póstumo o la resurrección de Arciniegas

Juan Gustavo Cobo Borda

En su libro póstumo: *La taberna de la historia* (Bogotá, Planeta, 2000) Germán Arciniegas (1900-1999) pone a dialogar, en Cartagena de Indias, en una taberna llamada *Magallanes*, a Cristóbal Colón, Américo Vespucci y Vasco Núñez de Balboa, a la reina Isabel la Católica, al papa Borgia, Alejandro VI, y a una indígena americana.

Lo hace con soltura y su innegable erudición apenas si se percibe en una cita sabrosa, en una tesis imprevista. Toda su carrera de escritor estuvo supeditada a las urgencias del periódico y esto hace que sus páginas se resientan de premura y esquematismo. Sólo que también dichas páginas poseen una brillante capacidad de síntesis y una innegable fuerza imaginativa, viñetas de humor y poesía.

En ocasiones puede dar demasiadas cosas por sobreentendidas pero en realidad el siglo íntegro que dedicó a hablar de las figuras antes mencionadas y algunas pocas más lo convirtieron en un formidable divulgador y un pedagogo insustituible. Le daba vueltas a una misma materia, analizándola desde todos los ángulos. Claro está, sus enfoques se afinaban con los años, con los viajes, con las nuevas lecturas, con las efemérides conmemorativas –tal es el caso del quinto centenario del descubrimiento de América– pero el motor central de su tarea como escritor ya lo había trajinado desde su primer libro: *El estudiante de la mesa redonda* (Madrid, Juan Pueyo, 1932). Era América como problema, la mejor forma de contar su historia, desde una perspectiva propia. Fue fiel a tal anhelo y nunca claudicó en su empresa.

Gracias a tal constancia sucesivas generaciones de lectores, en español y en otras lenguas, han obtenido una visión sencilla de asuntos complejos. El desfasaje, por ejemplo, en el descubrimiento, entre la utopía que lo impulsó y los hechos que refutaron tales teorías, entre las ideas y los actos. Visto todo ello como un escenario teatral y en ocasiones cinematográfico al cual se asoman, se confrontan y salen, para volver bajo un nuevo avatar, los recurrentes Colón, Vespucci, o la reina Isabel, Jiménez de Quesada o Nicolás de Federman.

Arciniegas logró así que las figuras resucitadas por el poder de la prosa abandonaran una historia yerta y nos sorprendieran, una vez más, con la inmediatez concreta de sus gestos o la capacidad evocativa de sus parlamentos. Un ingrediente de ficción novelística dinamiza así su escritura y la encamina, como conclusión y para este período inicial de nuestra historia, a la misma que formula Roger Chartier en su reciente y útil libro: *El juego de las reglas: lecturas* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000): «En el siglo XVI, para la mayoría de los hombres de Occidente, la mirada asombrada sólo puede desembocar en el deseo de posesión. Los indios pierden con ello su tierra y sus vidas. Los europeos dejan su alma» (p. 202).

De ahí las diferencias abismales entre una visión eurocentrista del mundo y una incipiente pero necesaria aproximación americana, que Arciniegas contribuiría a desarrollar, con ardor de misionero. Por ello sus libros padecen de un mal que cuestiona sus méritos «científicos» y pone en duda su importancia histórica. No fueron escritos para cumplir con los requisitos académicos ni obtener una cátedra vitalicia. Por el contrario: se hallan urgidos por la desazón de un testigo partícipe que se pasea, en principio, por cinco siglos de historia y acribilla a todos sus protagonistas con acuciantes preguntas. Así lo hace *Entre la libertad y el miedo* (México, Ediciones Cultura, 1952) obligándonos a desvelarnos por la perdurabilidad democrática del continente americano en medio de la recurrencia inexorable de una intentona golpista y el régimen militar. Por ello mismo se remonta, en la independencia, hasta las figuras emblemáticas de Bolívar y Santander para intentar extraer de allí las raíces que aún nos determinan: *Bolívar y Santander, vidas paralelas* (Bogotá, Planeta, 1995).

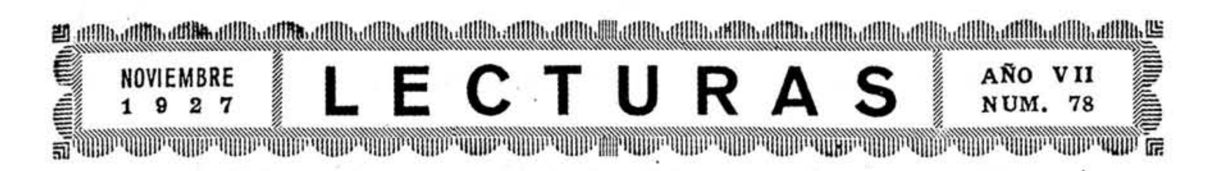
Lo valioso, en todo caso, es ver cómo tales temas adquirieron rostro humano y quedaron amonedados en perfiles inolvidables. Viven, también, gracias a una levedad expresiva y a una picardía cómplice que hicieron de su estilo uno de los más naturales y desenvueltos dentro de la secular rigidez colombiana. Era un viajero despierto anotando impresiones, como en su inolvidable *Italia, guía para vagabundos* (Buenos Aires, Sudamericana, 1957) y era también un profesor desbordado de incitaciones, animando la cátedra con el fuego cordial de sus ideas apasionadas: *El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965). Supo desde el principio que la literatura, el arte y la arquitectura, habían conformado, en América, una continuidad creativa que nos compensaba de tantos fracasos propios y tantas malformaciones extranjeras. La cultura redimía una política que no garantizaba ni equidad

ni justicia. Era también un trabajador infatigable, que parecía dispersare entre demasiados compromisos, pero hasta el final de sus días logró conservar un asombro juvenil y unas convicciones republicanas que le permitieron entender un mundo vertiginoso. Aquel mismo donde asistió al nacimiento de la luz eléctrica y la llegada del hombre a la Luna. Releer cualquiera de sus páginas al respecto es sentirnos gratificados por la vigencia de las mismas, y por saber que la memoria americana se enriquece con el vivaz y honesto aporte de Arciniegas a nuestra conciencia. Hay una suerte de coherencia testimonial, que le permitió asistir a momentos decisivos, y dejar constancia de ellos. Trátese de la reforma universitaria, del retorno del liberalismo al poder, de la lucha contra las dictaduras en toda América, de los vaivenes de la guerra fría o de los inicios de la revolución cubana. Involuntariamente, terminó por convertirse en uno de nuestros grandes memorialistas.

Pero ahora cuando bajan las acciones de la historia econométrica o las interpretaciones marxistas, cuando el estudio de las mentalidades sustituye la acumulación de estadísticas, el papel de Arciniegas como historiador se revalúa en importancia. Apuntó hacia la historia cotidiana, a la microhistoria, y dedicó pormenorizada atención a las mujeres y a grupos populares insurrectos como el de los comuneros. Además, reflexionó ampliamente sobre las mezclas siempre impredecibles entre historia y ficción y los mecanismos narrativos que conducen a configurar las versiones a través de las cuales la historia nos es contada y conformada según quien la cuenta.

Nada más valioso, en tal sentido, que la pluma de Arciniegas. Fue capaz, como en la *Biografía del Caribe* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945) de resumir un mundo inagotable en un envolvente párrafo de largo aliento. No podría reprochársele, como ahora se hace con la escuela de los *Annales*, que se haya decidido sólo a «describir sociedades sin Estado y culturas sin política». Una lectura atenta nos demostraría como toda su obra se halla impregnada, hasta los tuétanos, de un liberalismo romántico y de un afán de autonomía siempre contradicho por las realidades de una economía dependiente como la del Tercer Mundo. Pero en el centro de esas tensiones alienantes, supo hallar y construir un espacio para la libertad reflexiva, y para enhebrar de nuevo el legendario hilo de una historia que se renueva cada día. En *Italia, guía para vagabundos*, el poeta que había en Arciniegas lo dijo, como en tantas otras ocasiones, de modo preciso y único. Al oírlo, escuchamos la voz ancestral que se hace una con la que cuenta con la verdad de su estilo propio y nuestro:

«A veces callan las mujeres, porque sobra contar siempre el mismo cuento. A veces conversan las mujeres porque siempre es bueno contar el mismo cuento. Con los hilos hacen los mismos angelitos de siempre, las mismas coronas de rosas, la misma geometría. Y llevan, cuando hablan, si es que hablan, el hilo de la historia. También la historia, siempre la misma» (p. 91).



Carta de Inglaterra
Último regreso

Jordi Doce

Un viaje relámpago a Inglaterra me ha proporcionado la ocasión de recorrer los paisajes y ambientes que hasta hace muy poco eran mi residencia. Es bien extraña esta sensación de pasearse como un furtivo por las calles donde uno vivió. No importa el tiempo transcurrido: tan pronto nos vamos o decidimos irnos, las cosas se muestran tras un velo que las aleja y petrifica. Esa distancia es nuestra, por supuesto: es una forma germinal de la memoria, un principio de recuerdo que se planta entre nosotros y el mundo y nos expulsa del presente. Recuerdo ahora el verso de un amigo («esto que toco es pura lejanía») que viene a resumir o encarnar mi estado de ánimo mientras paseaba por las calles ceñudas de Sheffield. Es decir, este presente no es mi presente: cruzo el espacio del recuerdo, toco las formas pétreas de lo que viví. Este velo de distancia es también un velo de irrealidad. El gris violento del cielo de diciembre (un cielo de lluvia inminente) fluía como una proyección privada de mis caprichos y analogías. A menudo imagino las ciudades en que he residido como barrios o suburbios de una misma ciudad de la memoria. El resultado es una red compleja, hecha de saltos y aposiciones sin solución de continuidad. Camino por las calles de Gijón y aterrizo en las veredas atechadas del parque de Magdalen College. Asciendo penosamente entre el brezo y el granito del páramo de Sheffield y contemplo las aguas turbias del Cantábrico. Esta ensoñación es particularmente intensa en la tierra de nadie del viaje, abstraído por igual de los escenarios que la sostienen. Son extraños los trucos de la mente. Pues el trayecto, lejos de confirmar la distancia entre dos puntos, se convierte en el cimiento de su fusión. Soy incapaz de relacionar las incomodidades del viaje con la lejanía real (geográfica) que separa una ciudad de otra. La memoria está más viva que el presente. O dicho de otro modo: vemos el presente con los ojos del recuerdo, de lo que se vivió, de lo que se pensó o imaginó en otro tiempo. En mi caso, la existencia de páginas que trataron de dar cuenta de mis años en Inglaterra confunde aún más la situación: lo escrito (mejor o peor) es otro velo, un tamiz suplementario que me condena a remedar impresiones antiguas, curiosidades gastadas, sorpresas que ya

no son tales. La palabra cierta en retrospectiva. En su momento me pareció insuficiente, demasiado torpe para recoger todos los matices y zonas de sombra de la experiencia, todos los enlaces e imbricaciones entre los distintos planos de la realidad. Pero lo que quedó fuera de esa palabra ha dejado de existir, no lo recuerdo, se ha desvanecido en los márgenes. Lo escrito, no importa su valor, ejerce una estrategia de tierra quemada que lo convierte en portavoz único de la memoria. Acierta porque nuestra memoria es su versión: habitamos un dominio hecho a su medida. De ahí mis dudas sobre la conveniencia o la oportunidad de llevar un diario. Consignar lo sentido y lo vivido, anotar la idea insistente o la impresión tenaz es un modo, el más inmediato, de que algo quede. Pero lo que queda no puede (por definición) dejar espacio para más. Poco o mucho, empuja al olvido otros ramales, otras posibilidades. No se me escapa que en este asunto, como en otros, no hay elección: el que escribe cumple una necesidad íntima que difícilmente puede atender a las consecuencias en su propia persona. Sospecha tal vez la reducción de su existencia a unas pocas páginas inflexibles, pero algo le impide fiarse de una memoria tan fluida como volátil: lo que está en el aire puede escapar a los ojos, no mostrarse con claridad, dispersarse sin remedio. Caminar es descartar caminos. El que está quieto imagina cualquier rumbo, pero el cumplimiento exige un paso, sumar huellas.

Durante mi breve estancia de dos noches en Sheffield me hospedé en casa de un antiguo colega de la Universidad. La primera mañana, aprovechando la intermitencia de la lluvia, decidí caminar hasta el campus y el centro urbano. Cuatro kilómetros a paso ligero que me permitieron mirar de nuevo un paisaje conocido: laderas tapizadas por tejas de pizarra; el vuelo insolente de los cuervos; muros y edificios negruzcos, de un granito áspero que lleva en sí la memoria de los humos industriales; las ramas peladas, como groseras escobas, de las hayas y los castaños; calles que repiten hasta el infinito la misma fachada; rebaños de *terraced houses* en penumbra; la quietud solitaria de las aceras; la pátina del hollín en los acebos; aquí y allá, una iglesia pesada y oscura; las rugosas lápidas de los cementerios entre matojos y setos revueltos; la sorpresa roja de los buzones; la discreción orgullosa de las tiendas, con sus escaparates antiguos y sus escalones despintados; el ladrillo granate de talleres y chimeneas; portones y verjas de hierro forjado que dan de improviso a callejas en ruinas; y, por encima de todo, la claraboya gris de un cielo que no cede, recorrido de tanto en tanto por gaviotas y nubes blanquinegras. Ocho años después de mi llegada a Sheffield volvía a repetir los mismos itinerarios. Con la diferencia de que ahora transitaba una escena codificada en las frases e imágenes que habían acompañado la sorpresa de la primera o la segunda vez.

El exceso de detalle no impide, sin embargo, que esta descripción pueda aplicarse a otras ciudades del Norte inglés. Manchester, Leeds, Bradford o Hull (hogar del esquinado Larkin) son urbes maltratadas por la industria y la ingenua insensatez de sus gobernantes. Los planes de ordenación urbanística aprobados a comienzos de los sesenta trataron de limpiar sus calles de adherencias victorianas, derribando talleres y naves industriales, abriendo nuevos accesos y avenidas, diseñando ámbitos a la medida de su optimismo. Las chimeneas de ladrillo dieron paso a enormes bloques de hormigón destinados a familias obreras y los adoquines se rindieron al asfalto de rotondas y autovías. Los planos y dibujos de la época despiertan ahora una sonrisa agridulce. La imaginación de los urbanistas creó paraísos geométricos, jardines de hormigón y cristal recorridos por siluetas indistintas. En ese mundo ideal, demasiado parecido a las ilustraciones de los cuentos de Arthur C. Clarke o Ray Bradbury, el orgullo de los proyectistas se desbocó. Fueron los años de los paseos subterráneos, de las plazas en medio de rotondas, de las grandes autovías recorriendo el espinazo de la ciudad. El resultado fue la creación de espacios huraños, hostiles al paseante, llenos de sombras y arideces. En apenas veinte años, la resplandeciente modernidad del hormigón desveló su cara oculta: los pasos y soportales se convirtieron en refugio de mendigos y drogadictos, el humo y ruido de los coches vació las plazas, las antiguas torres fueron desmanteladas. Recuerdo que una noche de otoño, conduciendo por callejas no muy alejadas del campus en busca de una tienda de vinos (los famosos *off-licence*), desemboqué por error ante el patio de entrada de uno de aquellos bloques de apartamentos. La oscuridad era tan cerrada que no advertí mi error hasta que hube rebasado un par de salientes del muro que hacían de entrada. El edificio resonaba débilmente en mi memoria: gracias a él, su autor había obtenido a principios de los sesenta un prestigioso premio de arquitectura. A la luz de los faros, no obstante, mostraba un aspecto ruinoso: pintadas en los muros, basuras apiladas, sacos terreros sobre la hierba rala. No se veía un alma: tan sólo una tenue luz en un balcón y el parpadeo de los anuncios luminosos en la autovía colindante. Volví a rememorar aquella escena cuando medio año después las máquinas derribaron sin piedad la estructura. Era difícil relacionar mi sobresalto nocturno con la extensión de ruinas y cascotes que divisaba desde el tácito refugio de la oficina. Se me confirmó entonces el rostro doble, contradictorio, de la ciudad inglesa: la pervivencia pegajosa de la noche en los escenarios más comunes despierta violencias, desvaríos, deformidades. Lo anodino se vuelve amenazante y lo inerte acciona los resortes del temor. El país de Jeckill y Hyde o Jack el Destripador tiene buena conciencia de esta doblez: su fascinación por la

literatura criminal y la deducción detectivesca es el resultado de un largo trato con el mal y su encarnación humana. Es una fascinación pragmática: el mal existe y el trabajo de la lógica es descubrirlo. Pero es también una fascinación que prolonga e incluso anima la existencia de su enemigo. Por alguna razón, los ingleses han logrado crear un país más oscuro del que recibieron. Toda su arquitectura y su urbanismo, la disposición de sus calles y viviendas, es el testimonio de una pasión (no del todo consciente) por la noche y sus fantasmas. Hasta en sus diversiones (esos *pubs* de maderas y moquetas envejecidas) parecen buscar la penumbra del agujero o la caverna.

Vista desde esta perspectiva, la actitud de aquellos esforzados urbanistas es un poco inexplicable. En sus planos y bocetos, los mismos que habrán engordado algún catálogo conmemorativo, siempre lucía el sol, la blancura sospechosa de lo irreal, como si hubieran olvidado que Inglaterra vive las tres cuartas partes del año en un reino de oscuridad y frío. Pero ni Sheffield ni Leeds, por nombrar ciudades que conozco bien, eran la California que aparecía en los libros de sus maestros, ni sus calles esas ilustraciones desencarnadas que habían logrado desterrar de sí el tiempo. El hormigón se tiñó muy pronto de humedad y el exceso de asfalto convirtió las ciudades en autopistas habitadas. Este es el contexto que explica y hasta justifica los denuestos y críticas del príncipe Carlos a las aberraciones de cierta arquitectura moderna. Sus intervenciones han tenido mala prensa y es poco seguro que sus gustos (puro revisionismo *kitsch*) constituyan una alternativa razonable, pero el origen de su protesta es comprensible y compartible para cualquiera que haya pasado un tiempo en la isla. La recesión de los primeros ochenta propinó, además, un golpe casi definitivo a estas ciudades. El cierre de numerosas explotaciones mineras y la dura reconversión industrial de la que fue objeto el sector metalúrgico abrieron una brecha entre Norte y Sur, condenando a amplias capas de la población al paro o a la marginalidad social. Esta es la sociedad que protagoniza las mejores películas de Ken Loach (*Lloviendo piedras*) o que Peter Reading retrata con verbo ácido y descoyuntado en su poesía. Una sociedad hecha de restos y pervivencias, sometida al empuje constante de fuerzas disgregadoras. La falta de una genuina sensibilidad urbanística ha sido una de ellas, y no precisamente la más débil. La mezcla sincrética de modas y estilos no es sólo un síntoma de la disgregación, sino también su motor oculto: el confinamiento de barrios enteros tras nudos de autovías y la desertización de las calles, convertidas en lugares de paso, han creado bolsas de miseria que conviven precariamente con la vecindad de unos pocos barrios prósperos. El Sheffield que yo conocí a principios de los noventa era un museo de espacios muertos y

lindes olvidadas: en torno al centro se abría un anillo intermitente de descampados, solares vacíos y edificios en ruinas, como un decorado de cartón piedra que hubiera sido abandonado a toda prisa por sus figurantes. Allí conocí la peculiar densidad del silencio inglés: a escasos metros de una calle comercial y bulliciosa se abrían callejas y descampados donde la quietud pesaba en la piel. La ciudad anglosajona carece de orden visible: es una yuxtaposición, un mosaico de piezas disímiles y encajadas con violencia. El resultado es opresivo pero sugerente: el vacío que lo recorre invita a la imaginación, pide del paseante que lo complete con unos pocos elementos de su cosecha. Recuerdo la facilidad con que Sheffield (hablo de los primeros tiempos) se prestó a la ficción del verso. Su alta gradación escenográfica alimentaba mi curiosidad de extranjero, la distancia del espectador no implicado en lo que ve.

En los ocho años que ha durado mi estancia Sheffield y Leeds han dado pasos de gigante: se han derribado los viejos bloques de hormigón, se ha reducido el número de coches en el centro del casco urbano, se han remodelado edificios y construido otros (más modestos) sobre los antiguos solares, incluso se han concedido nuevas licencias para la apertura de bares y restaurantes. Las nuevas corporaciones han aprendido de sus errores y han impulsado una arquitectura a escala humana, que invita al paseante a demorarse e incluso, si el tiempo acompaña, a recalar en una de las múltiples terrazas que empiezan a decorar el verano inglés. La primera mañana de mi visita a Sheffield caminé hasta el centro y me asombró la proliferación de bares y cafeterías de diseño, la multitud despreocupada que atestaba las tiendas y los restaurantes. Recordé mis viejas dificultades para encontrar un café decente y hallé liberador (y un punto irritante) el cambio. Las viejas divisiones no han desaparecido pero la ciudad comienza a no servir de metáfora o correlato explicativo.

Viajé a Inglaterra sospechando un desastre inminente. Las noticias a lo largo del otoño no habían sido buenas: inundaciones reiteradas, huelgas de transporte, hospitales saturados. Los retrasos en los trenes que llevan al Norte han alcanzado tal regularidad que se me aconsejó firmemente no volar a ninguno de los aeropuertos londinenses. Tan negro imaginé el panorama que casi me defraudó encontrarme con las muecas de paciente indiferencia de siempre. Había olvidado que el inglés medio soporta en su país lo que no soporta en ningún otro. Por lo demás, la quietud fantasmal de las calles y los andenes me devolvió íntegra la extrañeza de mi primera visita. Ocho años no me han hecho menos extranjero. Pero han logrado, como descubro al revisar estas páginas, que pueda hablar como un extranjero de ciertos lugares de mi imaginación.

LECTURAS



En este número empieza a publicarse **Carfuchería**, la preciosa novela de *Arturo Reyes*; *Concha Espina* cuenta su vida, se reproducen interesantes fotografías de **¡Es mi hombre!**, la tragicomedia de Carlos Arniches convertida en película, y se insertan bellos cuentos y otros trabajos literarios de *Amicis*, *Pardo Bazán*, *Zahonero*, *Baroja*, *Sara Insúa*, *Martínez Olmedilla*, *Gómez de la Serna*, *Ramírez Ángel*, *O. Henry*, *Rameau*, etc. etc. Fotografías. Historietas. Caricaturas.

¿El retorno de Juan López?

Pedro Pitarch

Volví a Cancuc a finales de enero de 1994. Había vivido en este conservador pueblo indígena de la tierra fría de Chiapas algunos años antes para llevar a cabo una investigación etnográfica, y ahora regresaba en un momento que no era el mejor para continuar mi trabajo. En el autobús que une San Cristóbal con Cancuc únicamente viajábamos tres indígenas, que venían de comprar aguardiente y ya lo habían comenzado a probar, y yo. Cuando llegué estaba anocheciendo y llovía. La presidencia municipal se encontraba con las luces apagadas y vacía (después supe que los funcionarios, miembros del PRI, hacia muchos días que no pisaban por allí) excepto por un cargo de rango menor a quien no conocía y que, nervioso, me recibió mal. Entonces vi que la iglesia, en el otro extremo de la plaza, tenía las puertas abiertas. En su interior, en el centro, iluminado débilmente por la luz de las velas plantadas sobre el piso, había un grupo de ancianos principales, unos diez. Por suerte algunos eran antiguos amigos y tras saludarnos nos pusimos a conversar.

Estaban haciendo *bik'tal ch'ab*, una compleja ceremonia en la que se «cierran» simbólicamente los límites del municipio mediante oraciones y substancias rituales para evitar así que en él se introduzcan epidemias, nahuales de pueblos vecinos y otros peligros. Pero en esta ocasión la causa era ligeramente distinta: «es para que la guerra no entre en el pueblo». Así llevaban desde principios de enero y por el momento había funcionado. En los primeros días del conflicto, me explicaron, una columna zapatista había partido de Oxchuc rumbo a Cancuc pero cuando alcanzó la raya entre ambos municipios se dio la vuelta y regresó por donde había venido. (Se trata de un episodio poco probable, pero nadie en Cancuc parece dudar de su veracidad hasta hoy.)

Pregunté entonces que opinaban de «la situación». Un principal comentó: «Bueno, no es fácil de pensar. Es una guerra. (Le pregunté si estaba bien o mal). Así debe suceder, así es nuestra vida, hay epidemias, hay inundaciones, hay guerras ¿acaso no conoces la historia de nuestro pueblo? Siempre es así. Así continuará.» Y aprovechó para recordar brevemente algunos episodios de guerras pasadas. Un segundo anciano ofreció una opinión más

técnica: «ahora la guerra está en las cuatro esquinas del mundo (*schikin ye'tal lum balumilal*), solo allí puede comenzar, pero luego vendrá al centro del mundo (es decir, Cancuc, por supuesto), sólo cuando alcance el centro del mundo terminará la guerra. No sabemos si llegará hasta aquí; si rezamos quizá no llegue hasta nuestro pueblo; para eso rezamos, para que la guerra se calme un poco.» Otro principal, seguro, añadió: «Todavía no vamos a tener guerra, hasta que no se termine en las esquinas del mundo, hasta que no se agote allí no llegará hasta aquí; sólo entonces llegará la guerra a Cancuc; ahora se va acercando poco a poco.» Así continuó la conversación hasta que en un momento dado alguien dijo:

–Bueno, ese *señor* que habla tanto en la selva (el *subcomandante* Marcos), dicen que puede ser Juan López.

La observación me sorprendió, aunque quizá no tanto.

–Así es, dicen que lleva un sombrero como Juan López, un «pasamontañas» (*spojtsil jolol*) ¿No conoces la historia de Juan López? Ahora sucede lo mismo. Algunos dicen que puede ser Juan López que ha regresado; dicen que vive en los árboles, en la selva.

¿Quién es Juan López? ¿Y por qué Marcos, el dirigente del Ejército Zapatista, puede ser aquel, su avatar? Para decirlo pronto, Juan López es un héroe que defendió a los indígenas de Cancuc en una antigua guerra que libraron contra las autoridades coloniales españolas. Pero aquí el titulo de «héroe» y su destino no es tan lisonjero como pudiera parecer a primera vista. Para entender la razón debemos recordar la leyenda tzeltal que cuenta sus aventuras.

> Antiguamente el pueblo de Cancuc estaba amenazado por el Presidente de Guatemala. Los soldados del Presidente se dirigían a Cancuc para dominarlo. Pero antes, en la tierra de Bachajón, una mujer había tenido relaciones con un Dueño del Cerro (un poderoso personaje que vive en el interior de las montañas), quedó embarazada y a los veinte días dio a luz en una cueva. Así nació a Juan López. Cuando supo que había guerra, Juan López se presentó en Cancuc y con alguna dificultad, pues era prácticamente un niño, convenció a los principales de que él solo vencería a los soldados. Se encaramó a la torre de la iglesia. Aparecieron los soldados por el camino y comenzaron a dispararle con sus rifles. Pero Juan tenía un sombrero prodigioso; con él recogía las balas que le disparaban los soldados y se las devolvía, matándoles. De ese modo él solo derrotó a los soldados. Después de varios ataques, el gobierno de Guatemala tuvo que admitir que no podía vencer al pueblo de Cancuc. Pasó el tiempo y los ancianos principales le preguntaron a Juan López cómo podían pagarle el haberles defendido. En un principio Juan dijo no querer recibir ninguna recompensa, pero un día hizo saber lo que realmente desea-

> ba: «la mitad del alma del pueblo» (*ch'ulel olil te lum*), es decir la mitad de sus tierras, la mitad de sus mujeres, en fin, la mitad de su riqueza. No podía ser, quedarían de nuevo arruinados. Por fin los principales tramaron asesinarle. Una noche celebraron una fiesta y le invitaron a beber aguardiente, y cuando estaba ya muy embriagado le mataron asestándole un hachazo en la nuca. Entonces le arrojaron a una profunda sima que se encuentra detrás de la iglesia. Pero Juan López no murió definitivamente. Resucitó, y se dice que vive en el interior de la tierra. Cuando le arrojaron a la sima su sombrero quedó en el borde; más tarde envió un colibrí (casi con toda seguridad, uno de sus nahuales) para recuperarlo. Desaparecido Juan López, el gobierno marchó con su ejército y, ya sin resistencia, conquistó el pueblo.

El relato –que aquí he presentado de manera muy resumida– se desarrolla durante la guerra de 1712, aquella formidable sublevación indígena que durante unos meses hizo tambalearse los cimientos del régimen colonial en la provincia de Chiapas y cuyo foco fue precisamente el pueblo de Cancuc. Por lo general, los narradores de esta leyenda suelen concluir explicando que, en efecto, Juan López no ha muerto: inmortal, reside en el interior de la tierra y es posible que, si se abate una nueva guerra sobre Cancuc, regrese para defender al pueblo, aunque este último es un punto incierto en el que no todos los cancuqueros coinciden. No obstante, unos meses antes de la sublevación zapatista, dicen, Juan López se apareció en algún lugar. Una de las versiones de este presagio, que escuché en 1995, ocurrió en la aldea de Tzuluwits. Pasó andando por allí y tenía el aspecto de un niño de diez o doce años, habló con un anciano a quien le explicó: «Ustedes creen que estoy muerto, pero no es así, estoy en el lugar otro, no vivo sobre la superficie de la tierra. No deben temer nada, si llega la guerra a Cancuc yo regresaré para defenderles». Y desapareció inmediatamente. Pregunté si el encuentro había sido un sueño, pero no, el anciano estaba despierto.

La posibilidad del regreso de Juan López contribuye a explicar que el subcomandante Marcos pueda ser identificado con él. Y sin duda, el hecho de que Marcos se cubra con un pasamontañas facilita la conexión con Juan López a través de su sombrero mágico, su atributo más conspicuo. Se supone también que, como Juan López, Marcos posee trece nahuales que le protegen: colibrí, rayo, viento, tigre... (Por su parte, algunos ladinos de San Cristóbal parecen creer, de acuerdo con sus propias ideas sobre el poder sobrenatural, que la invulnerabilidad de Marcos a los disparos es resultado de un pacto –mafia [*sic*]– con el diablo).

Ahora bien, un héroe indígena no es lo mismo que un héroe de nuestra tradición. El Marcos mexicano se modela, y él mismo vive su personaje,

como un héroe característico de la tradición mediterránea en su prolongación latinoamericana. Renunciando a todo y a todos, se aparta de la sociedad, su sociedad, para instalarse durante cierto tiempo en los márgenes. Sólo así, desde el poder que otorga el límite –los indios, la selva (el equivalente del desierto de los santos mediterráneos)– es capaz de ganar la autoridad moral y por tanto política para ofrecer un mundo nuevo. Como insiste el propio Marcos, es un renacido. Y este es un detalle esencial para la creación del héroe; la separación entre lo que era y lo que será. Nada de su vida anterior hace presagiar el luminoso destino que le aguarda, excepto quizá algún signo aislado. En 1995 el semanario *Proceso* publicaba una serie de artículos que indagaba en la infancia y juventud de Marcos y que se ajustan impecablemente al proceso de creación del héroe; las declaraciones de los entrevistados que le conocieron son de un mismo tenor: «Era una persona normal». Pero también en su retrato se desliza invariablemente algún pequeño detalle del carácter del futuro héroe. (Será interesante descubrir, si de verdad llega a fraguar alguno de los proyectos que existen en los EE.UU. de llevar al cine al personaje de Marcos, cómo le representan allí ¿quizá como un personaje sentimental y desbordante de optimismo?)

En contraste, los héroes indígenas poseen una ambigua valencia moral. No es otro el argumento de la leyenda de Juan López: un hombre fuerte (*tulan winik*) defiende con éxito a los indígenas de la amenaza de los soldados castellanos, pero una vez que ha cumplido su misión se vuelve en contra de los mismos que ha defendido; como recompensa exige nada menos que la mitad del pueblo. En efecto, los dirigentes, sobre todo aquellos que surgen en períodos de crisis y que se arrogan funciones militares, están sumidos en una profunda ambivalencia: quizá necesarios en algunos momentos, pasan a convertirse en otros en una pesada carga de la que no hay otro remedio que desembarazarse. Encarnan en una sola persona, y simultáneamente, al héroe y al antihéroe. Así pues, el trágico final de Juan López no tiene nada de sorprendente para los cancuqueros. Aquí no cabe hablar de «traición» del héroe porque su actitud es totalmente previsible; no hace sino limitarse a cumplir con un destino asignado de antemano. Bien pensado, el episodio en que Juan López es embriagado y muerto de un corte en la nuca no es un vulgar asesinato; se trata más bien de un sacrificio ritual. Si los héroes mediterráneos se hacen, los indígenas nacen.

Buena parte de esa ambivalencia reside en que los héroes indígenas en realidad no son propiamente indígenas. O bien tienen una filiación étnica híbrida, o bien son directamente *kaxlanetik* («castellanos»), gentes europeas o mexicanas. El padre de Juan López, por ejemplo, es un Dueño del

Cerro y estos seres suelen representarse como europeos blancos. Es en este esquema donde el subcomandante Marcos encaja perfectamente. Y no sólo en la leyenda de Juan López. Si se pasa revista a los dirigentes indígenas de los últimos cinco siglos se comprobará sin dificultad que prácticamente todos son seres culturalmente marginales, con rasgos anómalos. Son capaces de saltarse las normas culturales y ello les proporciona un enorme poder de mediación del que los indígenas pueden obtener provecho. Pero este favor encierra también riesgos. La contrapartida inevitable de la ayuda del héroe son sus exigencias despóticas. Como sucede con los «castellanos» de manera más general, los héroes no saben comportarse de una manera que no sea absurdamente generosa o totalmente egoísta. Lo cierto es que en la narrativa oral indígena no se les recuerda con admiración y, a diferencia de nuestra tradición, no representan modelos a imitar.

Han transcurrido ya seis años de mi conversación con los principales en la iglesia de Cancuc. El pueblo parece cada vez más dividido entre un pequeño núcleo de simpatizantes del Ejército Zapatista, jóvenes en su mayoría, y el resto que reza para que ninguno de los dos ejércitos llegue. En 1998 cundió la alarma cuando un destacamento del ejército mexicano se instaló allí, al parecer en una batida en busca de armas, pero las autoridades lograron que se retirara al poco tiempo. Mientras tanto, algunos jóvenes viajan a la región de Las Cañadas para recibir instrucción militar, pese a que se guarden de hacer demostraciones públicas en Cancuc.

También, a medida que pasa el tiempo, la hipótesis de la identificación entre Juan López y el subcomandante Marcos parece debilitarse. Más bien, esta sospecha parece estar siendo gradualmente reemplazada por la suposición de que Juan López regresará únicamente a Cancuc y en todo caso para defender a los cancuqueros de los dos ejércitos, si, como parece cada vez más probable, la guerra alcanza finalmente el centro del mundo. En realidad, decir que los indígenas de Cancuc creen que Marcos es Juan López sería excesivo. Cuando el principal de Cancuc me dijo esto estaba haciendo una conjetura. Sopesaba esta eventualidad mientras, de manera característicamente indígena, aguardaba pacientemente que el curso de los acontecimientos la confirmara o refutara. Probablemente se trata de esto último. Y sin embargo el énfasis que todavía ponen algunos cancuqueros en negar que el jefe zapatista sea Juan López hace sospechar que esta posibilidad no se haya excluido por completo.



Lecturas
JULIO 192

Cine en Huelva: un festival de ambas orillas

José Agustín Mahieu

Hace ya veintiséis años nació el Festival de Huelva, con la vocación de unir España con los países iberoamericanos y con Portugal. Una variante inteligente para comunicar cinematografías variadas y distantes pero con muchos lazos comunes.

En este festival, como en todos, productores y directores muestran sus productos con la obvia intención de venderlos. No es fácil lograrlo: nadie puede competir con el gigantesco mercado de Cannes donde todo el mundo lucha por participar. Otros mercados tienen carácter estrictamente económico como el MIFED de Milán.

Este aspecto económico de la cuestión se agrava en los países marginales que tienen complicado competir con los más poderosos, como Estados Unidos. Algo semejante ocurre con los países latinoamericanos, desde siempre afectados por el difícil acceso a otros espacios (sobre todo Europa y Estados Unidos), sólo paliado desde hace poco por el aumento de las coproducciones con España. Ésta última también padece esa dificultad para exportar.

Como los festivales clásicos no bastan, España organizó en la última semana de noviembre del 2000, los segundos encuentros del cine español, cuyo objetivo es la promoción y venta de películas nacionales en el exterior. Asistieron cincuenta compradores extranjeros, no sólo de Europa sino también de Estados Unidos, Japón, Corea e Israel. Se efectuó en Lanzarote, un marco muy cinematográfico.

Volviendo al Festival de Huelva, hay que señalar una buena organización y una legendaria cordialidad andaluza para los amigos latinoamericanos. La programación fue seria y ofreció un aceptable panorama de países diversos: algunos tradicionalmente fuertes como Argentina, Brasil y México, y otros con una producción menos consolidada como Chile, Perú y Venezuela. También participaron Colombia (asociada con Venezuela y México) y Ecuador, coproducida por España, muy activa en sus inversiones en América.

Coronación fue la película que se llevó los principales premios y pertenece a Silvio Caiozzi, realizador chileno ya conocido por filmes como

Julio comienza en Julio (1979) y *La luna en el espejo* (1990) también basada en una novela de José Donoso. Caiozzi fue director de televisión y, en cine, director de fotografía y cámara en una docena de largometrajes, entre ellos *Palomita blanca* (1974) del mítico Raúl Ruiz (que también se exhibió en otra sección del Festival). Asimismo realizó vídeos (algunos premiados) como *Fernando ha vuelto*.

Coronación, basada en la primera novela de José Donoso, es una adaptación muy ajustada, aunque con algunas licencias temporales, de una visión ácida y barroca de la decadencia de una familia de altos linajes y paulatino empobrecimiento. Centrado en una abuela nonagenaria y demente, dos criadas buñuelescas y el heredero abúlico, fofo y reprimido, estalla el drama con la atracción, también reprimida, que despierta una joven criada (contratada para cuidar a la anciana) en el envejecido amo de casa, interpretado por un notable Julio Jung, también premiado.

Argentina, Brasil, México y Portugal fueron asimismo concursantes de calidad en el Festival, pero no hallaron demasiado eco en los premios, salvo en el caso muy especial del legendario director portugués Manoel de Oliveira, que a sus 92 años sigue realizando filmes excepcionales a un ritmo juvenil de dos por año. *Palabra y utopía* es la historia casi documental de un padre jesuita portugués del siglo XVII consagrado a las misiones en Brasil. Ardiente defensor de los aborígenes y polemista sagrado, tuvo enfrentamientos doctrinarios con la Inquisición. El filme es característico del gran autor de *El valle de Abraham*: denso, austero y audaz. Tuvo un premio especial del Jurado Internacional y el de mejor película otorgado por ASECAN (Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía). En la representación argentina, cuatro filmes en la sección oficial a concurso, hubo un espectro de posibilidades muy diverso. *Las aventuras de Dios* de Eliseo Subiela, es casi tan pretenciosa como su título. No es raro en este autor (*Últimas imágenes del naufragio, El lado oscuro del corazón*) cierta línea provocativa que se acerca a lo experimental –algo surrealista de Breton a Magritte– pero sin dejar de ser espectacular. En esta última película, a pesar de algunos hallazgos fascinantes, el dispositivo chirría un poco.

Una noche con Sabrina Love, de Alejandro Agresti, recorre un camino opuesto: de filmes divertidamente audaces como *El acto en cuestión*, rodado en Holanda (donde residía hasta hace poco) ha pasado a una comedia que, sin dejar de ser algo provocativa, es más sencilla y comercial. Obtuvo el premio a la mejor actriz, Cecilia Roth.

Estorvo, filme brasileño de Ruy Guerra, discutido premio a la mejor dirección, está basado en una novela del cantante Chico Buarque. Discutible, pero no común, parece y probablemente esa sea la intención, una pesa-

dilla engendrada por la droga. Otro filme brasileño, *Villalobos*, de Zelito Viana, es una notable visión de la vida del gran músico Heitor Villa Lobos, pero no tuvo suerte.

Ciudad de M. (Perú), *Oro Diablo*, (Venezuela), *O Fantasma* (Portugal), *Los días de la vida* (Argentina), *En un claroscuro de la luna* (México) y *La toma de la embajada* (Venezuela-México-Colombia) del colombiano Ciro Durán, completaron la sección a concurso. De este grupo, la última fue la mejor.

En ciclos paralelos hubo obras interesantes, como *Amores perros*, filme mexicano de Alejandro González Iñarritu. Es su primer largometraje aunque tiene experiencia en televisión. *Amores perros* es una obra sorprendentemente madura, pese a ser un filme inaugural, pero además posee una intensidad y violencia que van parejas a su originalidad expresiva. Dividida en tres partes, cada una con perros como *Leit-motiv* unificador, este filme fue uno de los momentos más altos del certamen.

Otra obra destacable fue *El polvorín* del serbio Goran Paskalevich. Estrenada sin pena ni gloria en Madrid, merece una atención especial por sus virtudes expresivas, y también por la fuerza de su radiografía de un país en dramática crisis: Yugoslavia.

La sección Rábida Largometrajes agrupó una serie de filmes de Argentina, México (el ya citado *Amores perros*), Ecuador y Perú. Allí pudo verse, entre otros, el curioso *Un amor de Borges* de Javier Torre, una visión bastante exacta del joven Borges basada en un libro de Estela Canto. *Esperando al Mesías* del argentino David Burman y *La ley de Herodes*, del mexicano Luis Estrada, fueron dos filmes interesantes en este ciclo paralelo.

A México se dedicó esta vez un ciclo monográfico que incluía películas más o menos recientes. La excelente *La mujer de Benjamín*, por ejemplo, es de 1990. México es uno de los países con mayor tradición cinematográfica y si bien su producción actual está muy lejos del centenar de películas que llegó a estrenar en su pasado, posee valiosos cineastas, junto al más conocido en el exterior, Arturo Ripstein, reciente ganador de San Sebastián con *La perdición de los hombres*.

En la parte ceremonial, ya inevitable en estos certámenes, un homenaje al gran actor argentino Federico Luppi fue el primero; el segundo fue dedicado a Sara Montiel; o sea un acto serio para cinéfilos y uno más apropiado para las revistas del corazón. Ambos cumplieron elegantemente con su cometido.

Ambos homenajes se complementaron con sendos ciclos de películas interpretados por ellos. El de Luppi incluyó nueve filmes, entre ellos títu-

los tan notables como *La Patagonia rebelde, Tiempo de revancha, Un lugar en el mundo* y *El romance del Aniceto y la Francisca.* En cuanto a Sara Montiel se le dedicaron seis, desde *Locura de amor* a *Veracruz*, su filme más valioso.

Una mesa redonda sobre Buñuel donde participó el doctor Barrios, médico y amigo del creador de *Viridiana*, cerró el capítulo de conmemoraciones, con una retrospectiva de algunas de sus obras, más el documental *A propósito de Buñuel*, realizado por José Luis López Linares y Javier Rioyo.

Una extensión de actividades conexas fueron las reuniones sobre distribución –problema siempre pendiente de las cinematografías iberoamericanas– la coordinación de festivales dedicados a la difusión de estas cinematografías y las mesas redondas sobre diversos temas. La marginación social y económica de la infancia y la juventud en América Latina fue tratada en esta edición del Festival, y una serie de películas ilustró ese problema candente y no resuelto.

Huelva, tras veintiséis años de existencia, es el más antiguo portavoz de las cinematografías iberoamericanas y, junto con La Habana, Biarritz y Miami cumple una función de comunicación e intercambio cada vez más necesaria en un mundo donde el acoso de las multinacionales del espectáculo crece inexorable.

Además, parece haberse consolidado, tras algunos años inciertos, con un apoyo oficial del que careció en sus principios quijotescos. Sin embargo, pese a esos cantos de sirena, mantiene una línea de seriedad y compromiso.

BIBLIOTECA



OBRAS DE DON GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CAZOTTE
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
Cancionero de baena.
LIBROS DE CABALLERIAS

El filo de la guillotina

¿Qué posibilidades de subsistir tiene el ideal de cultura de la modernidad en su lucha a contracorriente contra las formas de vida –denominarlas «ideales culturales» resulta patético– de la posmodernidad? Si el desarrollo de los recursos técnicos es el motor de los cambios en las formas de organización sociales y de las formas de conciencia, ¿cómo aspirar a que la ideología no se modifique a su paso? ¿Cabe pensar que los valores dominantes de la población no se correspondan con los valores del mercado? ¿Qué porvenir les espera a lo verbal y lo escrito en la época del triunfo de lo visual? A comienzos del siglo XX Georg Simmel alertó sobre la tendencia de lo cuantitativo a predominar sobre lo cualitativo. Nuestra época vive ya, sin duda, bajo el triunfo de la cantidad. Es, como recuerda André Schiffrin[1], la de los medios de comunicación de masas, la industria del ocio y la industria de la información. La problemática referente a la edición de libros ha de situarse en este contexto puesto que constituye una parte residual del mismo.

El autor, hijo de Jacques Schiffrin, el fundador de Les Editions de la Pléiade, narra los avatares de la edición a las que ha estado ligado encontrando en ellas un síntoma de cambios en las formas de concebir lo que se entiende por editor, por público, por relaciones entre autores y editores, por aspiraciones comerciales legítimas o por influjo de los libros en la conciencia colectiva. La descripción de los enfrentamientos entre distintos individuos en el seno de grupos editoriales, de sus distintas aspiraciones o concepciones, de sus debilidades, esperanzas, ambiciones o tradiciones, constituyen un enfoque que, lejos de ser anecdótico, resulta metodológicamente relevante. Se trata, pues, de un estudio que parte de la acción concreta de los hombres –especialmente de los propietarios de este tipo de medios de producción– en el microcosmos de la edición para situarnos ante la problemática de la cultura mundial en el próximo futuro. En breve, de la posibilidad o no de una cultura independiente de la lógica del mercado. Vale decir, de una cultura digna que contribuya al enriquecimiento de los hombres o que les desprecie hundiéndolos en la superficialidad absoluta.

[1] *André Schiffrin,* La edición sin editores, *traducción de Eduard Gonzalo, Barcelona, Destino, 2000.*

El libro de Schiffrin da cuenta de dos períodos claramente diferenciados: en primer lugar, del «período de inocencia» en el que la edición era acorde con los ideales de la modernidad. Después, de nuestro presente en el que la edición está dirigida por ejecutivos que no merecen –desde el punto de vista de los ideales de la modernidad, es decir, desde los ideales ilustrados– el nombre de editores. Cada uno de estos períodos se halla presidido por distintas ideologías que, en último término, entrañan distintas concepciones antropológicas. En la «moderna» o «ilustrada» –aunque Schiffrin no emplee estos términos– el ser humano es concebido como capaz de enriquecerse a través del desarrollo de sus potencialidades. El trabajo del editor consiste en dinamizar la vida intelectual seleccionando libros de gran calidad y poniéndolos al alcance de las gentes, contribuyendo a la creación de un público que, bien informado, sea capaz de ir formando posiciones críticas sobre la realidad, que le permitan comprender y/o participar en los debates sobre la construcción de la existencia colectiva. Son precisamente esta concepción universalista y este esfuerzo los que invalidan las acusaciones al espíritu de la modernidad como elitista.

Por el contrario, la doctrina liberal del mercado se halla presidida por esa ideología demagógica que sostiene que la libertad del público consiste en estancarse o embrutecerse en productos que no exigen ningún esfuerzo intelectual. Tal punto de vista entraña una concepción antropológica que hace al hombre indigno. No sólo porque lo considera incapaz de tomar críticamente sus propias decisiones sino porque lo convierte –como hace con la edición misma– en un medio para obtener beneficios económicos a favor de quien lo mantiene en la miseria intelectual. En último término, como vio Carlos Marx, lo que ocurre es que no se producen sólo objetos –libros– para un sujeto –el público–, sino que se produce un sujeto –un público mutilado– para un objeto –libros de bajo nivel intelectual–. La progresiva reducción de la oferta editorial; la desaparición de la simbiosis entre editoriales y librerías independientes; la dirección del mundo editorial por ejecutivos carentes de inquietud intelectual cuyo mayor orgullo es el dominio de la mercadotecnia; el imperio de los *bestsellers* y la marginación de los textos de profundización, investigación y debate; la desaparición del precio fijo en los libros y las facilidades otorgadas a las grandes superficies para que sus escaparates estén presididos por la banalidad, son fenómenos todos ellos que resultan del triunfo de una lógica perversa. A saber, aquella que no considera la edición como una actividad inte-

lectual sino mercantil y que, por tanto, no se siente satisfecha con una rentabilidad modesta sino que ambiciona obtener márgenes que oscilan en torno al 15%, esa «zona mortal» en la que, según el editor Klaus Wagenbach, ninguna edición de valor sobrevive al filo de la guillotina.

Conviene no ser timorato. Schiffrin lanza un aviso para navegantes. No está dando cuenta, simplemente, de una evolución acaecida en Estados Unidos. Está exponiendo un modelo de funcionamiento que se extiende en el marco de la globalización de la economía. En sentido análogo a aquella fábula de Esopo recogida por Bertolt Brecht, nos advierte contra la credulidad o la cobardía de confiar en la distancia geográfica o en la tradición cultural para considerarse a resguardo de los males que nos amenazan. Es más, me permito añadir, ¿no es España una presa fácil puesto que se revela tan a menudo tan papanatas e insegura de sí misma a la hora de cultivar su tradición cultural?

Rafael García Alonso

Kosher o *Hot Dogs* *

En *Sombras sobre el Hudson*, Isaac Bashevis Singer (Polonia 1904-Estados Unidos 1991) nos introduce de manera inteligente y sobria en las incertidumbres del judío moderno –y de lo que puede significar ser judío después de Auschwitz– centrándose en dos generaciones: la de los que encontraron refugio en Estados Unidos huyendo del Holocausto, y la de los hijos de estos nacidos en la cultura norteamericana. Autor prolífico, premio Nobel de literatura en 1978, judío de origen polaco y nacionalidad norteamericana, Singer centra sus inquietudes en el mundo judío, pero hace de éste una expresión universal. Prologada por Bernardo Atxaga, *Sombras sobre el Hudson* narra las crisis espirituales de este siglo, la aventura del hombre moderno y el sin sentido de su vida. Pero por encima de todo, es una búsqueda de la representación del judío en una sociedad moderna. Escrita en *yiddish* y publicada por

* Sombras sobre el Hudson, *Isaac Bashevis Singer, traducción: Rhodas Henelde, Tiempos Modernos, 2000.*

entregas en un periódico a finales de los años 50, y sólo póstumamente aparecido, en forma de libro en 1997, *Sombras sobre el Hudson* es una novela coral donde todos y cada uno de sus personajes tienen el mismo peso y cuyas historias diversas confluyen en un mismo lugar: la adaptación del judío emigrante en Norteamérica. Sus personajes, magníficamente trabajados, expresan a través de sus reflexiones la posibilidad de conciliar un pasado inmediato y un presente incierto, una estructura social y religiosa frente a un espacio social distinto. Es decir, el reto de conservar los principios de la Torá o asimilarse. Grein, el profesor Shrage, Boris Makaver, Solomon Margolin, Ester, Anna, entre otros personajes, conversan largamente de política, filosofía, del amor entre hombres y mujeres, de la muerte, del sufrimiento, y de Dios. Y es el conjunto de estas conversaciones lo que da cuerpo y sentido a la novela.

Singer se revela como un gran conocedor del alma humana. Sus personajes se enfrentan sin miedos a sus propios temores, dudas e incertidumbres. Si Freud estudia el malestar en la cultura, Singer describe lo que produce ese malestar: la libertad, paradójico espectáculo, arma de doble filo, para el logro de la felicidad.

Todo transcurre en Norteamérica y particularmente en Nueva York. En una de sus reflexiones Grein dice: «No resultaba fácil madrugar a diario para desplazarse a la sinagoga: exigía esfuerzo y disciplina, implicaba un gasto. Nueva York no era ningún *shtetl* de Polonia, donde todos vivían a dos pasos del oratorio, al otro lado de un sendero polvoriento. En Norteamérica la influencia gentil lo impregnaba todo; los procedimientos y las tentaciones eran innumerables. Ahí había que mostrar, sobre todo, firmeza de carácter». Otro de los personajes, el profesor Shrage se pregunta. «¿Cómo van a subsistir los espíritus en medio de semejante bacanal?».

Frente a este abandono de las prácticas judías, Boris Makaver se cuestiona: «¿Qué clase de judíos son los niños norteamericanos? Desconocen por completo el significado de ser judío... Allí los niños crecían sin ningún patrimonio cultural. Sus personajes espirituales eran los personajes de Hollywood, los de las novelas basura, los de la prensa amarilla. Crecerán como gentiles hebreos». Observar el comportamiento de las nuevas generaciones y su abandono del judaísmo obliga, inevitablemente, a abrir interrogantes acerca de la propia fe. Esto trae consigo otro conflicto: si los padres no logran entender a un Dios que permite el sufrimiento y la aniquilación de los judíos por parte de los nazis, tampoco entenderán la aniquilación que sobre los judíos y no judíos lleva a cabo Stalin. ¿Por qué

callaban los judíos? ¿Por qué olvidaban? Boris Makaver se pregunta: «Si nosotros olvidamos nuestra propia pérdida, ¿cómo vamos a pedir a otros que la recuerden?».

A medida que vamos recorriendo las páginas de *Sombras sobre el Hudson* parecen escucharse las voces de todos aquellos que se han preguntado el por qué de Auschwitz. Cuando Hannah Arendt publicó *Eichmann en Jerusalén* (1963) sufrió el repudio de muchos por mencionar la participación de los consejos judíos instituidos por las comunidades judías en el exterminio de su propio pueblo. Encontramos en ella, como en Primo Levi, Elie Weisel, Georgio Agamben –en su excelente análisis *Lo que queda de Auschwitz*– y en Singer la culpa que impregna los actos por haber sobrevivido. Culpa que se manifiesta en uno de los personajes al decir: «Lo que incontables generaciones de judíos habían construido con el mayor sacrificio lo he destruido en unos pocos años». Singer nos sitúa en el universo moral y afectivo de quienes lograron escapar de los nazis pese a que sus esposas, hijos y familiares perecieran en los hornos. Pero no se trata sólo de eso.

Lo destacable en Singer, su postura ética, lo que hace inmensamente humanas estas páginas no es insistir en preguntar por el olvido de los judíos sino más bien tener presente que recordar, como decía Benjamín es «cepillar la historia a contrapelo».

Sombras sobre el Hudson refleja la vida misma en todas sus dimensiones, humana y política, las penas y alegrías de una comunidad dentro del momento histórico que le ha tocado vivir: «...la vida moderna se halla sumida en los bajos fondos. Boris no olvidaba estas palabras de Grein que ponían el dedo en la llaga». Todos tenemos responsabilidades adquiridas por el hecho de nacer en un lugar o en otro. Singer lo ilustra muy bien: más modernidad, más progreso no significa, necesariamente, mayor aproximación al hombre autónomo y solidario soñado por la Ilustración.

Tal vez la postura ética de Singer nos impide olvidar lo que pone en boca de uno de sus personajes: «El destino de cada persona consiste en buscar sin descanso la esencia de su existir». Y lo que dice otro personaje citando a Heine: «Corazón, mi corazón, no estés afligido y soporta tu destino».

Laura Arias

Metamorfosis y testimonios*

Hace veintidós años murió Jorge de Sena (1919-1978), una de las figuras literarias portuguesas más destacadas de este siglo y muy poco conocido en España; quizás se ha leído aquí algo de su obra poética, pero no su teatro, su prosa de ficción o sus textos de crítica y teoría literaria, tampoco sus ensayos y sus páginas epistolares y aún menos se le conoce como el gran traductor e introductor en la cultura portuguesa de Éluard, Breton, Hugnet, Péret, Spender, Auden, Kavafis, Eliot, Hemingway, Faulkner o Malraux, ni se tiene noticia de sus estudios sobre Shakespeare, Keats, Wordsworth, Camões o Pessoa.

Cuando se habla de la literatura portuguesa, una idea recurrente, y que suele aparecer en las entrevistas a José Saramago, es que el *efecto-Pessoa* siempre ha velado el brillo de otras voces literarias portuguesas entre los posibles lectores españoles y europeos. Lo cierto es que las traducciones de las obras de Saramago y Lobo Antunes han abierto el camino –reciente– hacia la literatura portuguesa más contemporánea, y quizás ahora se podría empezar a hablar de un *efecto-Saramago* o de un *efecto-Antunes*. Sin embargo, la falta de interés de la cultura española por Portugal no ha sido recíproca en el país vecino; lo demuestra, entre otros, el argumento de la novela incompleta *Señales de fuego* de Jorge de Sena, que apareció en 1998 –diecinueve años después de la póstuma edición portuguesa– gracias a Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores y en la que se mezcla la explosión de la Guerra Civil española con la ascensión de la dictadura salazarista en Portugal. *Señales de fuego* es una novela sobre el descubrimiento de la realidad y la mentira, sobre la amistad, la cobardía y la tradición, una reflexión sobre la culpa y sobre el aprendizaje de la verdad amarga de la vida. Pero, sobre todo, *Señales de fuego* es la obra de un hombre comprometido con su momento vital, un hombre de pensamiento libre y de una curiosidad intelectual desbordante de firme formación filosófica.

Estos son los rasgos fundamentales de Jorge de Sena y esta sensación mana de todas sus obras; para comprobarlo Calambur acaba de

* *Jorge de Sena*, Antología poética, *Prólogo de César Antonio Molina. Traducciones y notas preliminares de José Ángel Cilleruelo, José Luis Puerto y José Luis García Martín. Madrid: Calambur, 2000. Los solitarios y sus amigos, 5.*

Nuno Júdice, Un canto en la espesura del tiempo. *Traducciones de José Luis Puerto. Estudios de J. L Puerto, A. Guerreiro, D. Doncel, J. Meylan, A. Ramos Rosa, E. Paz Barroso, F. Pinto do Amaral, João Gaspar Simões, E. Prado Coelho, Joaquim Manuel Magalhães, Madrid: Calambur, 1995, Los solitarios y sus amigos, 2.*

editar una antología poética bilingüe en su colección «Los solitarios y sus amigos» (2000) que recorre los tres grandes períodos de la lírica seniana, muestra sus temas de interés intelectual y existencial y elabora en la mente del lector el retrato de un hombre de una brillante e inquieta inteligencia, un inconformista con la cultura y las ideas. La *Antología poética* recoge treinta años de meditación sobre la muerte, el amor, el sexo, la renuncia, Portugal, el destino del arte y la palabra, lo divino y lo profano, que parten de un transformado surrealismo portugués y evolucionan hacia una poesía personal y diarística de claras connotaciones biográficas.

Jorge de Sena agrupó su poesía en tres volúmenes que responden a los tres diferenciados momentos evolutivos de su expresión intelectual y literaria. La *Antología* es fiel a esa organización: *Poesía I* recoge la palabra del autor escrita en Portugal durante los años cuarenta y cincuenta (*Perseguição* [1942], *Coroa da Terra* [1946], *Pedra Filosofal* [1950] y *Post-scriptum* [1960]). Son años moralmente difíciles para los intelectuales peninsulares motivados por la derrota republicana en España y la frustración que supuso la permanencia del salazarismo en Portugal tras la esperanza que despertó la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1959 Jorge de Sena decidirá abandonar Portugal y exiliarse primero a Brasil y después a Estados Unidos de donde ya no regresará sino en esporádicos viajes a Europa. La obra poética de estos años revela las profundas transformaciones que se están llevando a cabo en la literatura portuguesa y Jorge de Sena usará el neorrealismo y el surrealismo como técnicas literarias para elaborar una poesía ya claramente definible como especulativa en la que la angustia de la guerra y la situación social y política dejan ver la firme formación marxista del poeta y en la que el erotismo y la sexualidad aparecen como temas prácticamente inéditos en las páginas de la literatura portuguesa de todas las épocas.

Poesía II contiene los versos escritos durante los años sesenta. Son composiciones meditadas sobre Brasil y durante los primeros años californianos, cuando inició la docencia en la Universidad de Santa Bárbara (*Fidelidade* [1958], *Metamorfosis* [1963] y *Arte da Música* [1968]). Una década en la que tiene como interlocutor a Camões y en la que se dedica exhaustivamente a corregir los desmanes académicos y nacionalistas perpetrados alrededor del poeta renacentista a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Fue Jorge de Sena, con su original *método global de investigación crítica*, el que otorgó a Camões un lugar exacto y principal en la cultura portuguesa y europea y el que justificó su singularidad manierista, liberándolo del uso que los sucesivos poderes habían dado a la epopeya lusitana desde el siglo XVI.

Con el mismo método se dedicará a rectificar el dibujo psicológico y el desfigurado individualismo esencial otorgado al otro paradigma de la literatura portuguesa, Fernando Pessoa.

Los años sesenta constituyen una época de intensa actividad intelectual en la que Jorge de Sena escribe la mayor parte de su obra de ficción, su primer libro de cuentos (*Andanças do Demónio*) y las dos primeras colecciones de ensayo (*Da Poesia Portuguesa* y *O Poeta é um Fingidor*). Son años en los que afianza su prestigio en ciclos de conferencias y se gana el respeto de la comunidad universitaria desde las aulas, años de superación y transformación que Jorge de Sena resume en una sola palabra que lo identifica: metamorfosis. De hecho, *Poesía II* significa esa investigación sobre el lenguaje que el autor llama «el mundo de la transfiguración poética». Son poemas en los que Jorge de Sena se sumerge en el mundo de la creación estética y en los que, desde la poesía, reúne las artes visuales y la expresión musical. Sus versos son meditaciones sobre objetos estéticos dominados por la presencia de la muerte y reflexiones sobre formas musicales que no se detienen en el registro de la impresión emocional sino que buscan dar una explicación a esa emoción. Estas reflexiones contribuyen a la transformación –metamorfosis– del mundo; son, como el propio autor dice, «el epítome de la historia humana a través del arte». Es en esta historia del hombre donde se aprende también que Jorge de Sena entiende la poesía como una reflexión moral, un análisis del origen y la finalidad del hombre.

Los poemas concentrados en los primeros años de la década de los setenta (*Peregrinatio ad loca infecta*[1969], *Exorcismos* [1972] y *Conheço o Sal... e outros poemas* [1974]), recogidos en *Poesía III*, responden al período norteamericano y los puntuales viajes a Europa. En cierto modo, las poesías que contiene este libro son un diálogo del autor con su propia circunstancia vital y constituyen una meditación, íntima e individual, de su peregrinaje intelectual. Al ser una mirada autobiográfica, los poemas inevitablemente se acercan al libro de viajes como género, dado el periplo vital de Jorge de Sena, y adquieren un tono diarístico y conclusivo en el que la idea de la muerte se mezcla con el erotismo del cuerpo que envejece. A Jorge de Sena se le endurece la voz en estos últimos libros de poesía pero no olvida la función consoladora de la palabra y su fuerza inconformista cuando defiende el espacio de la razón y las libertades morales.

En una entrevista en 1954 Jorge de Sena definirá su poesía sobre todo como un deseo de expresar lo que yo entiendo que es la dignidad humana: una fidelidad integral a la responsabilidad de estar en el mundo. De esta idea parte un rasgo seniano que recorrerá toda su obra literaria y que se encuentra formulada en el

prefacio del primer volumen de la poesía completa: la teoría de *Testimonio Poético* concibe la poesía como testigo imprescindible para la creación del lenguaje, para dar explicación al mundo, para transformarlo y revolucionarlo. Una actitud poética que entra en contradicción con la pessoana *teoría del fingimiento*, por lo que tiene de artificio y arrogante individualismo, y la fidelidad a este principio le servirá a Jorge de Sena para construir todo su edificio literario.

Junto a Sena, en la colección de la editorial Calambur se encuentran, ya desde hace cinco años, los versos de otro poeta que ha conseguido un lugar definido y personal entre las páginas portuguesas más contemporáneas. Nuno Júdice, autor e historiador de la literatura, es un poeta narrativo y meditativo que observa el mundo y, desde la distancia, subjetiviza lo observado. Su poesía propone una nueva manera de mirar la realidad; una mirada que a veces parece distante y meramente descriptiva, y otras, llega cargada de ironía o consigue transmitir la íntima densidad de la confidencia. Los poemas de *Un canto en la espesura del tiempo* –uno de los libros de referencia si se quiere conocer al poeta Nuno Júdice– son paseos por pensamientos y espacios, tamizados por la voz serena de su autor y tiznados de melancolía y soledad. Al mismo tiempo, sus versos son maduradas reflexiones sobre la creación poética y muestran la obsesión del autor por la génesis y la naturaleza del poema. Júdice usa la poesía como modo de interpretación del acto poético, del hecho de la escritura. Los paseos que propone en su *canto en la espesura del tiempo* condensan la mirada y la meditación –el poema– sobre la realidad. Un acierto de Calambur que debe ser aplaudido es la amplia crítica sobre los autores que acompaña ambas ediciones. Quizás, en el caso de Jorge de Sena, las notas preliminares de cada uno de los traductores que preceden la selección de los tres libros de poesía seniana, resultan reiterativas con relación al extenso y documentado prólogo de César Antonio Molina. Hay que decir también que el nivel de las traducciones es muy desigual, tanto que el lector puede llegar a tener la impresión de estar leyendo la obra de tres autores diferentes en lugar de avanzar por la vida poética de Jorge de Sena. La edición de Nuno Júdice incluye también comentarios a la obra del autor de otros poetas portugueses contemporáneos –Joaquim Manuel Magalhães, António Ramos Rosa– y de prestigiosos ensayistas, como João Gaspar Simões y Eduardo Prado Coelho, así como textos de teoría literaria del mismo Júdice. Son páginas útiles que, tras la lectura de los poemas, fortalecen la convicción del lector español de haberse encontrado con dos grandes poetas. Dos poetas muy diferentes quizás unidos en su inquietud por el destino de la palabra.

Isabel Soler

Aquellos lejanísimos años

El progreso general de la literatura autobiográfica ha supuesto también su derivación y diversificación en propuestas que ofrecen pactos de lectura modulables, incluso reversibles. En sus últimos libros, Philippe Lejeune analiza cómo la autobiografía desde las *Confesiones* de Rousseau ha ido apropiándose progresivamente y asimilando estructuras narrativas que proceden de otros géneros literarios hasta el punto de haberse convertido en un *género dominante* que viene impregnando todas las formas de la expresión oral o escrita. Pero, paradójicamente, víctima de su triunfo, el recurso al yo se ha convertido, sigue Lejeune, en el medio obligado de la mayor parte de otros fines. Una especie de excipiente cuya inclusión no sólo se prevé sino que se considera políticamente correcta y cuyo fin consiste en avalar lo que sigue a ese yo: el *excipiente autobiográfico*, una inmensa y vacía retórica de la primera persona. Un fenómeno que algún día habrá que estudiar en serio en lo que concierne a nuestro ámbito cultural pero que, como sea, impone andar con pies de plomo para poder distinguir entre la fórmula rentable y la verdad literaria. Aquí se hacen juegos malabares, allí hay alguien llevando a cabo por escrito, y una vez más, el ejercicio feroz de la subjetividad: una pirueta en lo alto del trapecio, sin red ni acompañantes.

Una de las muestras más recientes de este apasionante ejercicio de acrobacia que es la escritura del yo cuando verdaderamente merece esa rúbrica es la obra de Sabino Méndez que tiene título de canción: *Corre, rócker*, publicada por Espasa (Madrid, 2000). Es también un ejemplo magnífico de esa derivación estilística a la que me refería, porque es un libro que atrapa, a mi modo de ver, la esencia de muchas cosas: memoria de un grupo musical, autobiografía, crónica de una generación, ensayo, defensa de sí mismo... No ha habido ocasión de leer hasta la fecha una reseña decente, de modo que voy a intentarla.

Sabino Méndez fue guitarrista y sobre todo compositor de las mejores letras de Loquillo y Los Trogloditas. Sabino era uno de aquellos trogloditas que en los años ochenta arrasaron con canciones como *Cadillac solitario, Rock'n'roll star, Quiero un camión* o *La mataré*, por citar títulos cuyo sólo enunciado nos transportan a otra época. Cualquiera puede evocar, además, de inmediato los ítems más repetidos de aquellos lejanísimos años: el punk con toda su fuerza subversiva gritando que no hay futuro, la consabida movida, los bandos macarró-

nicos de Tierno Galván (¿recuerdan?), las películas de Almodóvar, el lenguaje petardo y corrosivo de la cultura urbana, las drogas. Eso lo sabe todo el mundo. La vida, como siempre, es implacable a la hora de repartir suerte, de modo que algunos han sobrevivido a duras penas, otros han triunfado y todavía viven de aquello, los más rompieron radicalmente con su coqueteo cuando la cosa se puso fea de verdad. Muchos, desgraciadamente, quedaron en el camino, pero, en cualquier caso, vivir aquellos años no fue ninguna tontería, aunque la literatura que ha dejado pueda parecerlo; pienso en la estupidez de *Patty Diphusa*, por ejemplo: un caso claro de *decálage* entre la bohemia y sus resultados literarios (y sólo literarios).

Bien, sabemos eso y poco más. ¿Qué había tras esa *performance* frenética en la que vivieron los músicos de aquellos años, por ejemplo? Porque la música fue el único vehículo de expresión artística que alcanzó a proyectar unos sentimientos juveniles sobre una colectividad influyendo de forma decisiva sobre ella y sus costumbres. Sabino Méndez se ha propuesto hurgar en aquella *performance* permanente, revivirla y observarla con la lucidez de un superviviente. Su libro tiene esa voluntad minuciosa de escribir la pequeña inconmovible verdad, de un ser humano que ha vivido un momento excepcional y quiere saber qué ha quedado de él en el presente. La suya es una verdad todavía encendida por los rescoldos de aquel fuego. Afortunadamente, en *Corre, rócker* se ha prescindido del clásico ¡oh qué jóvenes, brillantes y divertidos éramos! al estilo *gauche divine –Deo gratias–* y el autor se ha tomado en serio y honestamente su labor de cronista de un tiempo y de un modo de sentir.

A Sabino (y escribo Sabino porque lo conozco y es un amigo aunque eso no tiene nada que ver ahora, más allá de la cordialidad del trato) le ha salido una memoria entre dolida y mordaz de un tiempo durante el cual su autor vivió en la cresta de la ola. Como es lógico, el radio de influencia de su evocación se proyecta en lo biográfico hacia delante y hacia atrás en trallazos que permiten vislumbrar la vida de un hombre más allá del escenario de los 80, pero que por encima de todo propone una especie de investigación dialéctica sobre la singularidad del narrador, el propio Sabino Méndez, en un momento de metamorfosis. El momento del vértigo ya pasó –fueron los años de éxito, de dar dos conciertos una misma noche y de atiborrarse de *speed ball*– y es precisamente ese vértigo lo que se quiere observar diez o doce años después.

No es fácil dar con el tono adecuado para este tipo de proyecto. El narrador recurre a un tono bradominesco, a veces irónico, a veces sentimental, para describir aquella época. Utiliza suaves metáforas que de hecho proponen una renovación de los modelos de descripción

imperantes en el canon autobiográfico. Está claro que es un letrista de *rock* quien ve en su novia una chaqueta de cuero «buscando bañarse en el viento furioso de los trenes desbocados». La metonimia es el rasgo de estilo más frecuente en *Corre, rócker* como no podía ser de otro modo:

«Esos (días) festivos nos permitían descubrir la independencia de unos padres tolerantes que seguían viajando al paraíso playero mientras dejaban a nuestro cargo las plantas, los colchones, la cubertería y las llaves del domicilio familiar».

El libro responde a una necesidad íntima de explorar y convocar los diferentes y en buena parte desconocidos yoes (porque no daba tiempo a controlar sus manifestaciones) que vivieron aquella época de nacimiento y muerte, en relación con el entorno. Por otra parte, el entorno tiene nombre y se llama Loquillo. Digamos que «el cantante alto» articula la línea defensiva de su relato que tiene algo de ajuste de cuentas y de línea Maginot, es decir desde el texto se lucha por reivindicar lo que el autor cree que le pertenece, al tiempo que se defiende de las otras versiones que hayan podido circular sobre su separación del grupo musical. Todo lo que pasó, pasó tan rápido que apenas podía alcanzar el nivel de la consciencia, parece decirnos su autor. Uno estaba allí o no estaba. Pero si estaba no había reflexión posible. Bien, eso debería ir en descargo de todos, pero no va. La tesis que subyace es que por debajo de la inconsciencia del rócker y los peces de colores circulan corrientes más profundas. Se llaman diferencias de clase, arribismo y negocio, y al autor esas corrientes acabaron sino por echarlo del río sí por dejarlo en dique seco. De ahí el guiño a Updike y a su novela más incisiva, *Corre, Conejo*.

El orden del relato es el de una dialéctica con aspecto de sucesión narrativa. Quiero decir que el lector queda convencido al final del libro de que se le ha contado una historia del mayor interés (porque es verídica) pero si quiere puede leer el libro en una clave de indagación personal.

Sabino Méndez ha abordado la escritura autobiográfica después de haber leído mucho –se nota– y de reflexionar sobre los procedimientos literarios más convenientes a su proyecto. De esa reflexión han quedado abundantes pruebas textuales que invitan a una lectura cómplice, sutil, de influencias, alusiones y benévolas parodias narrativas. No estamos pues ante un relato autobiográfico ingenuo, de aquellos que pretenden que las cosas contadas caigan por su propio peso siguiendo un hilo presuntamente cronológico. No. Tampoco resultaría verosímil en su caso, con su trayectoria artística, un narrador inocente abandonado a un procedimiento convencional. El autor de *Corre, rócker* lo sabe y lo siente así. Por eso el suyo es un libro singular y la evocación, en primera persona, de aquellos años en los que tuvo un

papel protagonista, le ha llevado a una exploración del vértigo vivido, a un ir y venir permanente del escenario de la acción a sus efectos.

Sin embargo, la trayectoria del relato es la inversa a la comúnmente establecida, porque si bien la mayoría de autobiografías pecan de ser un punto de llegada para el escritor que, ocasionalmente, concluye con ella una dilatada trayectoria y no está ya para muchos trotes, el caso de Sabino es el contrario: se estrena con un libro autobiográfico. Y su relato refleja muy bien el vigor, la vivacidad de un escritor joven y con ganas: el orden mismo de encadenamiento de los elementos del relato, las aceleraciones fulgurantes, los cambios de situación, la tensión de las introspecciones, denotan, en fin una preocupación por legitimar literariamente su relato creando un tipo de suspense muy atractivo. Se diría que el ritmo de *Corre, rócker* es el de una obra de teatro (hay motivos para verlo así) y obedece a los imperativos de la representación escénica. Como el narrador está encantado de conocerse, cumple él mismo con todos los papeles: es el héroe, el autor del libreto, el director de escena, el cámara, el responsable de las luces; incluso ha escrito el programa de mano. Quizás podría pedírsele un poco más de acción. Es el único reparo que puedo ponerle a un libro tan duro y conmovedor como la vida que describe.

Anna Caballé

La esencia de las formas*

Tanto la poesía como la plástica se han manifestado de forma simultánea y permanente en la actividad artística de Hugo Padeletti. Nacido en Alcorta, provincia de Santa Fe, Argentina, en 1928, estudió filosofía y se especializó en estética en la Universidad de Córdoba. Comenzó a escribir en la adolescencia, pero dio a conocer su primer libro, *Poemas*, en 1959. Dedicado a la docencia universitaria en Rosario, pasó muchos años creando casi de manera secreta o realizando, de tanto en tanto, alguna muestra pictórica. Es a partir de 1989, con la aparición de *Poemas 1960-1980* y de sus primeras exposiciones en Buenos Aires, cuando comienza a ser reconocido y descubierto por los escritores y artistas prestigiosos de su país, admirado por los más jóvenes y reseñado elogiosamente en diversos medios.

* La atención. Obra reunida (poemas verbales-poemas plásticos), *Hugo Padeletti, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2000, tres volúmenes 181, 235 y 307 pp.*

Los tres copiosos volúmenes que llevan por título *La atención* recogen la obra poética de este peculiar autor y también una selección de sus «poemas plásticos». Asimismo, los tomos I y III incluyen apéndices compuestos por textos críticos y testimonios del mismo Padeletti como de un número considerable de poetas y ensayistas (Elisabeth Azcona Cranwell, Jorge Aulicino, Arturo Carrera, Osvaldo Aguirre, María Teresa Gramuglio, C.E. Feiling, Daniel García Helder, Daniel Freidemberg, Guillermo Saavedra, Hugo Gola y Nicolás Rosa, entre otros) que sirven de apoyo para una mayor comprensión del hecho estético ante el cual nos hallamos: un rico y sutil contrapunto de palabras (poemas verbales) y dibujos (en su mayoría, *collages* de pequeño formato sobre papel), de lenguajes distintos que tienen entidad propia y, a la vez, una estrecha relación fundada en las mutaciones de lo íntimo, en el despojamiento extremo, en la esencia de las formas. Creaciones pictóricas (poemas plásticos) que se presentan a contramano de las ideas de fin de siglo y parecen confiar en una dinámica propia inspirada en Arp y, en general, en la 'estética de la imperfección' del budismo zen.

En los apéndices encontramos, además, alguna entrevista que no sólo da cuenta de los itinerarios o preferencias estéticas del artista, sino de toda una teoría personal del arte acuñada por lecturas, viajes y, en especial, por el ejercicio de una vida consagrada sosegadamente a la reflexión o, con más exactitud, a la contemplación, fundamental en Padeletti, conmovido desde muy joven por el hinduismo y el budismo.

Esta obra, que reúne la producción édita e inédita del autor, es muestra sustanciosa de una poesía autónoma, desmarcada de las corrientes latinoamericanas actuales y regida, sin dogmatismos, por una estructura de pensamiento oriental, mientras comparte con la de Marianne Moore curiosidad y deslumbramiento por el mundo de la naturaleza.

Construidos con fragmentos inacabados, con alusiones e imágenes apenas unidas por la rima –que denotan una observación minuciosa de la vida, del entorno cotidiano–, cada uno de los poemas va componiendo un universo amplio, pleno, a la vez que una ética espiritual: la búsqueda de lo bueno, lo puro, lo perfecto, es decir, de aquello que la estética (la belleza) puede nombrar o perseguir con palabras.

Se trata, en suma, de una poesía que está más cerca de las cosas que de los seres humanos, pero tiene la virtud de llevarnos más allá, como sucede en la experiencia mística, de penetrar lo oscuro y revelarnos, al decir del propio poeta, «el acto claro/en el momento claro».

Poesía que rehuye las ideas sublimes o pretenciosas –aunque incorpora frases latinas, citas en inglés y francés, refranes–, para trabajar con secuencias de la realidad y a veces

sólo con percepciones de ésta, en la que impera un estado intemporal. «...El oro/ sobre el tiempo / es *el* Ahora», dice Padeletti, ese ahora madurado en la contemplación profunda, donde el yo subjetivo es apariencia, y lo tangible, el goce de crear.

Uno de los poemas, «La atención», da título a esta obra y no es azaroso que así sea debido a la trascendencia que el término cobra en Padeletti, a las claves que en él ofrece y articulan el fino entramado de su preceptiva poética, una atención que es también, como señala Gramuglio, «tensión de lectura», estímulo que induce a *contemplar* cada verso hasta alcanzar el sentido último, «el hueso del poema», su centro primordial.

Si para Hugo Padeletti «el éxtasis gozoso de la contemplación» nos substrae del espacio y del tiempo, son sus epifanías verbales y plásticas aquí reunidas las que nos devuelven el prodigio siempre celebratorio de la excelencia.

* * *

Desde sus primeros libros –los relatos *Noches de revolucionarios* (1972) y la novela *Un revólver para Mack* (1975)–, Pablo Urbanyi,* escritor argentino de origen húngaro, pareciera haberse propuesto contar historias que transcurren en distintos tiempos y ámbitos geopolíticos y, sin embargo, comparten un mismo telón de fondo: el de las pasiones humanas interpeladas mediante una voz satírica, incisiva, que no da lugar a ningún tipo de ambigüedad ni de concesiones.

Otra de las constantes de Urbanyi, que tomó firme andadura a partir de la publicación de los cuentos reunidos en *Nacer de nuevo* (1992), obra escrita desde su exilio en Canadá, es la búsqueda, por momentos infructuosa, de un sentido individual frente a sociedades degradadas, y la desacralización de modelos sociales paradigmáticos que circulan del centro a la periferia con sus sesgos primermundistas, enrareciendo la historia contemporánea y el libre desenvolvimiento de los países sumergidos.

En *2058, en la Corte de Eutopía*, el modelo que resulta objeto de desacralización lo constituye aquello que hacedores oficiales y oficiosos imponen hoy como cultura y no es otra cosa que una *kultura* del espectáculo.

Esta novela, de marcada intencionalidad paródica, presenta el siguiente hilo argumental: cierto día, un escritor del montón es invitado a un banquete en celebración del centésimo aniversario de la Comunidad de Eutopía, año 2058. Cree que esta invitación le abrirá las

* 2058, en la Corte de Eutopía, *Pablo Urbanyi, Catálogos, Buenos Aires, 1999, 219 pp.*

puertas hacia su lanzamiento internacional. Además de los Super Grandes Escritores y Capitostes de la Comunidad, participan del evento otros muchos, de diversos perfiles, que se codean con personajes políticos fácilmente reconocibles y una variada gama de poderosillos congregados para fomentar, mediante premios millonarios y prebendas de todo tipo, la banalización del pensamiento, el arte como mero entretenimiento, el culto a la personalidad circense, entre otras lindezas, producto de la mercadotecnia. Discursos consabidos y bufonadas intelectuales alimentan la trama de la efemérides, un verdadero contrabanquete platónico, sin teorías ni ideas, sin reflexión ni diálogo.

Cegados por la vanidad y el triunfalismo, los artistas o, mejor dicho, los *showmen* que desfilan ante la corte, encarnan la figura del oportunista que se adviene a las fórmulas estereotipadas constituyéndose en portavoz de un discurso unívoco, propagandista de un supuesto progreso, en un mundo en el que sólo es permitido expresar «la sana alegría de vivir».

Aunque situada en el futuro, la novela de Urbanyi es la radiografía esperpéntica de un presente por todos conocido y no por ello menos patético.

Reina Roffé

Prima lejana y la casa del relato

Federico Vegas (Caracas, 1950) es un escritor de música de cámara (sus narraciones tienen la simetría cristalizada de un cuarteto de cuerdas barroco), tanto como de cámaras interiores (la realidad no es solamente lo que sabemos, lo que ignoramos es algo más cierto y amenazador) y de recámaras mediadoras (las relaciones amorosas, la vida sexual, la pasión o su nostalgia son claves de sus relatos). No en vano Federico Vegas es arquitecto y está poseído por el espíritu sutil: las simetrías del espacio y las formas privadas y públicas organizan sus ficciones como cajas chinas, unas dentro de otras, como si la historia que leemos llevase dentro otra que no leemos y que es la novela misma, revelada en la intrincada exploración de la lectura. En sus dos libros de cuentos, *El borrador* (1994) y *Amores y castigo* (1997), y ahora en su espléndida novela breve *Prima lejana* (Caracas, John Lange Ediciones, 1999), Vegas ha demostrado su talento para una narrativa de vocación vivencial,

recuento analítico y gusto por la comedia urbana. Breves tratados del mundo emotivo, estos libros convocan a una conversación apasionada y amena sobre el arte de vivir acompañados.

La cualidad dominante de esta escritura es la inmediata intimidad que establece con el lector. Se trata de una voz que se desenvuelve con espontaneidad aunque su confesión es sólo en apariencia transparente. Más bien es una voz que nos convoca a una estratagema: requiere de nuestro diálogo para desarrollar su propia búsqueda. Porque en los relatos de Federico Vegas habla quien no tiene todas las claves, y para descifrar y conocer es preciso decirlo todo, rehacer, se diría, la trama verbal de los hechos para saber la verdad mutua. Hablar, entonces, es descubrir una carencia, reconocer una herida. Así, estos relatos comunican la textura y temperatura de la emotividad, allí donde se gesta el habla, casual y empática.

En sus cuentos, Vegas había ya demostrado la flexibilidad de sus recursos narrativos, y había asimismo adelantado sus temas centrales. En «Las vacas», así, se lee: «¡Qué bien se llevan los mentirosos! Entre los fanáticos de lo correcto sólo encuentras fastidios y reiteraciones. No hay encanto ni sortilegio, todo se sostiene solo. La verdad no es para compartirla, sino para llevarla por dentro. En cambio, entre los que nada aseguramos ni defendemos como cierto, a veces aparecen fragilidades desinhibidas que se entretejen y se convierten en verdades más inquietas y conmovedoras». Los individuos de ideas fijas y certezas incólumes no permiten buenos cuentos, sugiere el narrador. Por lo contrario, los más vulnerables son los más novelescos. Este tránsito por los sentidos y las emociones hace de los personajes, actores de su propio relato. En el cuento se reconocen, y en la ficción se confirman más ciertos.

En *Prima lejana,* Vegas logra convertir a su sistema indagatorio en una aventura tanto de autoconocimiento como de ficcionalización. Esto es, el escritor, en pleno dominio de sus recursos, nos entrega el proceso de reconstrucción novelesca de una identidad emotiva. Por un lado, tenemos la tramada y exacta involución del relato, que se descubre como una secuencia exploratoria; por otro, la historia amorosa de un hombre joven, que se descubre en una trama como protagonista y víctima, entre la certeza y la incertidumbre urdidas con el mismo hilo de la aventura.

La historia de una familia caraqueña y sus relaciones secretas y pasionales con una familia norteamericana se convierte en *Prima lejana* en una intriga laberíntica, que hace de unos los espejos de

otros. Historia de madres sustitutas, lecciones paternas de amor y celos secretos de hermanos, la novela narra la historia familiar desde la relación amorosa con esa prima nominal, que se hace fantasmática en el recuento, una ausencia sin voz que confirma la soledad del narrador. Con agudeza y desapego, la voz del recuento actualiza el pasado y recompone las relaciones íntimas. Pero lo novelesco no es solamente lo episódico sino la misma autorrevelación, esa verdad del uno en el otro, que convierte a la mujer amada en un enigma.

Prima lejana, por lo demás, está llena de la sabiduría mundana de una reflexión analítica que se deleita en los detalles tanto como en los balances. Pero no agota sus interrogaciones y deja al lector la inquietud del enigma. Pero esta novela revela además, que las historias de Federico Vegas se articulan como una indagación por el lugar habitable, por la casa arcaica, allí donde están las raíces de siempre y las flores del día. En esta arquitectura del relato, la pregunta por el espacio desasido entre historias pasajeras y sujetos nómadas, se convierte en una pregunta por nosotros mismos. Tratándose de un escritor de la calidad genuina de Federico Vegas, esa pregunta es pertinente y nos concierne.

Julio Ortega

La narrativa de Alonso Cueto Limeños ofendidos

Alonso Cueto (Lima, 1954) ha sido distinguido con el premio internacional Ana Seghers, que se concede en Berlín a un autor de valor probado y promesa cierta. Cueto es uno de los narradores peruanos más fecundos no sólo por la natural frecuencia de sus cuentos y novelas, sino porque ha convertido a la clase media limeña en un espacio de exploración fluido y pasional. Para un escritor que demostró ser un adelantado discípulo de Henry James en su primer libro de relatos, *La batalla del pasado* (Madrid, Alfaguara, 1983), en los que con elegancia y precisión capturó la vida casual y mundana de exiliados y cosmopolitas, esta vuelta a Lima y a su pequeña clase media zozobrante, supuso también un cambio de registro narrativo. Sus personajes pasaron de la contemplación anímica y la memoria afectiva a la acción cotidiana y la agonía emocional. Y su estilo, de la delectación melancólica al hiperrealismo del lugar común. A diferencia de sus mayores, Ribeyro y Vargas Llosa, que habían representado la emergente clase media

como heroica uno y como patética el otro, Cueto asume la lección de Raymond Carver y el neorrealismo norteamericano, que para escándalo de los estetas exploraba la humanidad banal de lo diario y demostraba que los sujetos de hoy están desnudos ante las fuerzas trágicas de su suerte social mediocre.

«Saturday afternoon she drove to the bakery in the shopping center» (La tarde del sábado ella manejó hacia la panadería del centro comercial), la famosa primera frase del cuento «A Small, Good Thing» de Carver, con el cual obtuvo el Premio O'Henry en 1983, no dice nada más que eso, pero reemplaza con los hechos de hoy las resonancias épicas del pasado («Y entonces bajamos a los negros barcos», en el verso homérico, que sumaba el cosmos y el destino). En sus cuentos y novelas de melancolía limeña, Cueto ha adelgazado su lenguaje, focalizado el relato y reducido sus recursos formales a una exposición que va de la crónica al recuento, del informe clínico al reportaje. Las formas periodísticas, pero también el cine y hasta la telenovela, son parte de su escenario de recuentos. Los personajes de estas historias están atrapados sin ilusiones por una realidad inapelable, en la cual ensayan pequeñas estratagemas, de cuyo control depende su precaria apuesta. «El sol sigue brillando, va a ser un día típico de verano y yo he perdido la esperanza», dice el narrador de «Cinco para las nueve», «mientras se dirige a rendir un examen como si fuera a tomar Troya.

Lima es tal vez un modesto infierno pero en la práctica neorrealista lo más inexplicable no es lo más fantástico sino lo más inmediato y vulnerable. Y el Infierno (desde Dante) es lo que no tiene articulación, aquello que no trama una suma y ni siquiera una explicación plausible. En un cuento de Bobby Ann Mason, una secretaria en el velorio de su jefe y amante recuerda de esa relación los jaboncitos de hotel. El abanico que la amante pierde en los relatos del XIX era una pista dramática, la pastilla de jabón es una huella pasajera. La vida ha pasado de la tragedia al melodrama. Pero por ello mismo, la literatura es sólo en apariencia minimalista. Incluso estas vidas parcas y taciturnas están animadas por la pasión y hasta se diría que las grandes emociones demandan el candor de las buenas gentes, que pueden carecer de todo pero cuya capacidad emocional, aun si herida de timidez, es una dignidad mayor.

De allí la novedad de este realismo escueto: el narrador nunca se burla de sus personajes. Ni el sarcasmo ni la ironía crítica se interponen entre el narrador y el lector. En ello, Cueto está más cerca de la impecable mirada de Ribeyro, que humaniza a sus pequeños seres. Pero de allí también los marcos literarios que Cueto ha puesto en juego

para ensayar sus temas en la tradición del relato. En efecto, ¿que harían Chejov o Maupassant con estos personajes? En «Julio y su papá», Cueto ha reescrito a Maupassant para demostrar que en uno de los círculos infernales, el de la pobreza, un niño huérfano es capaz de exceder la identidad que le asignan y de inventarse un padre sustituto. Responde con una estratagema a la mentira mayor que lo quiere hacer víctima. Esa capacidad de respuesta (hacerse una identidad operativa) es un gesto posmoderno, relativizador y, al final, profundamente literario. En su novela *Demonio del mediodía* (Lima, Peisa, 1999), Cueto construye una historia pasional en un bufete de abogados y lo hace con mano segura, moroso suspenso, y veracidad. El modesto abogado De la Hoz vive la obsesión de la envidia y planea eliminar al opulento jefe Borda, amante de Celia, su secretaria, una muchacha discreta y noble. En una novela de Bryce ella sería pobre pero decente. Aquí ella es el proyecto negado de una sociedad sin futuro: el romance familiar se incumple porque la familia nacional ha sido expulsada de la casa común, y sólo la pasión es, aunque fútil, heroica.

Cueto ha mirado de frente este existir agonista de la Lima de entreambosiglos, y le ha dado el relato de su dignidad posible.

Dos poemarios*

El poeta y traductor Ángel Campos Pámpano (Badajoz 1957) acaba de publicar su más reciente cuaderno de poemas bajo el título *El cielo casi*, verso que debe a Carlos de Oliveira y que también adopta en uno de sus poema:

Antes me ocupa
tu sonrisa primera,
el centro mismo

de tu razón de ser.
El cielo casi, fértil.

Nos sirve este apresurado reclamo de su poesía para presentar al lector –el ajeno al sugerente hechizo verbal de ciertas prácticas poéticas orientales– el tanka. Esta diminuta arquitectura silábica y versal de transforma, con el saber hacer de este badajocense, con su habitual contención y oblicuidad poéticas, en verdadero talismán, protagonista exclusivo de *El cielo casi*. Las tras primeras partes del libro, ya incluidas en publicaciones anteriores, dialogan con los versos de otros poetas –Aníbal Núñez, el propio Oliveira y Pedro Salinas–, extractos con los

* *Ángel Campos Pámpano,* El cielo casi, *Editora Regional de Extremadura, Mérida (Badajoz), 2000.*

que Campos Pámpano entrelaza sus escuetos episodios líricos, estos imprevistos encuadres de seres y momentos a los que incorpora, como cuarta y última sección, otros hasta ahora inéditos. Cada poeta en cada momento específico de su obra elabora o elige los instrumentos formales –normativizados o no– que considera más apropiados para la realización feliz de su idea; en el caso que nos ocupa, el autor ha recurrido a la tradición literaria oriental, fuente ésta no tan ajena a la nuestra como de inmediato pudiera pensarse. Ya desde fines del XIX se producía, en los países de habla hispana, una auténtica colonización del abigarrado y, a la vez, somero pensamiento y arte japoneses. Esta ola japonesista, más decorativa que esencial, provenía de una moda propugnada desde París, por lo que sus directrices irradian de inmediato –dada su avidez cosmopolita y moderna– hasta Guillermo Valencia, Rubén Darío, Herrera y Reissig... Supondrá un mejor equilibrio entre la imagen –visual o emotiva– y el marco, su directa captación formal, la incursión de José Juan Tablada. Esta mayor vigilancia de la filosofía originaria la retoman, amplían y enriquecen –en el tanka o en el haiku– posteriores aportaciones de Efrén Rebolledo, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, los ultraístas con Guillermo de Torre a la cabeza, Salvador Espriu, Borges, Octavio Paz y los canarios Lázaro Santana y Melchor López, entre otros. En unos el realce de las simetrías internas fue mayor y hay quienes prefieren la concisión, o la autonomía formal, la fluidez, el ingenio. En todo caso son todas ellas, y también la de Ángel Campos Pámpano, aventuras poéticas que propician la fertilidad de esta tradición, que con su peculiar estilo reemprenden lo que de por sí es irrepetible, que le infuden originalidad y la revivifican otorgándole la evidente y eficaz continuidad que comprobamos con *El cielo casi.*

Ahora brota
el agua en este páramo,
en las palabras

ajenas que no he escrito
que aún vibran en mis ojos.

Los bellísimos tankas de Campos Pámpano son siempre leves pinceladas, sugerencia de pérdida o desamparo, evocación intensa de una voz ya enmudecida, el perfil apenas entrevisto de unas manos, un fragmento de persistente lluvia o el ansioso y agónico reclamo de la mujer, su deslumbrante presencia, su palabra hechicera; a su lado la reconciliación del hombre y su lenguaje, la reconquista del tiempo, el magnetismo universal, pero en su ausencia sólo desnudeces, ceguera, punzante melancolía. Esta manera intuitiva de percibir la realidad alcanza la videncia, una especie de iluminación que presenta sin representar, que aglutina ante el lector la densidad de lo inme-

diato –sea pensamiento, objeto o emoción– desgajado del antes o del después que lo presuponen. En *L'intuition de l'instant* señala Gaston Bachelard: «...el tiempo es una realidad constreñida en el instante y suspendida entre dos nadas [...]. El instante es ya la soledad, la soledad en su más desnudo valor metafísico». Este trágico aislamiento del instante, este desasimiento de cualquier forma de permanencia o sucesión temporal los traduce el poeta badajocense en la levedad de su decir, en el puro esbozo de algo que –diminuto– estimula valores profundos, que –inmediato– se realiza como totalidad, como éxtasis que desdeña disgresiones y comentarios, una suspensión del instante sin continuidad posible.

El desamor, la faceta en negativo del amor que Campos Pámpano despliega en episodios diversos de separación, distancia, olvido o insoportable silencio, los elabora en el poema a partir de magnitudes espacio-temporales sometidas a un severo tratamiento sincrético: «La espera es un esfuerzo / tan duro como un grito» o «Aquí comienza el desierto / y resplandece el frío». *El cielo casi* es, en fin, un magnífico ejemplo de cómo la delgadez de la palabra y el pensamiento antidiscursivo no están reñidos con la contundencia o la sustantividad del resultado poético final. Nada sobra y nada falta en sus poemas, cada palabra ha sido apurada hasta capturar el absoluto presente de la imagen. Ahora brota el tiempo y en sí se contiene, fúlgido, espejeante en toda su belleza. *El cielo casi*, la pura visibilidad.

* * *

«Me asomo para ver» no es sólo el verso inaugural de un poema de Manuel Padorno*. En él, como en tantas otras de sus variaciones, la visión se hace centro indiscutible de una poesía que deviene acción verdadera, salida, desposesión que deshace sueños, tiempos y espacios, un encuentro emocionado con la «mañana atlántica», con la brisa de salitre, con el aleteo blanco de sus aves de costa, con el arenal tantas veces senda de sus pasos, con la inmensidad siempre inquieta e incontenible del mar de olas. El ojo se entreabre, la mirada se despliega al par de lo visible y ambos, el ojo y el mundo, desde el recogimiento de la noche, quebrantan la sombra, rasgan el velo de Isis, nacen a la aurora. El poema es entonces manantial de luz, arco que tensa su flecha y apunta a la claridad, disponibilidad pura, entrega ciega de deslumbrante plenitud.

Si la poesía en Canarias –como apuntó Pérez Minik– ha servido a nuestros poetas como «reconocimiento vital», si la lírica, en su solo cuerpo, se ha prestado por igual a meditar, sentir o cantar, en Manuel Padorno todo paisaje exterior –aque-

* *Manuel Padorno,* Hacia otra realidad, *Tusquets, Barcelona, 2000*

llo que bulle más allá de la ventana abierta, el cielo y el mar de un jubiloso y límpido amanecer insular– constituyen una personalísima ontología, una rutilante emanación de su propio mundo interior hecho verso. Es así que el poeta y la realidad se sitúan ante el advenimiento de su común arquitectura, la luz; ambos –el trabajo del verso y el proceloso resurgir del amanecer– están sujetos a un mismo rigor de construcción, y el poeta –obrero de la «fábrica de luz»– vigilará los exactos movimientos de su estricto itinerario, el de las palabras, el de las celestes transparencias; el poema y la aurora, afines una vez más, se hacen partícipes del impostergable renacer de cada mañana, abiertos al plácido transcurso de un «día originario»:

Siempre estoy comprobando, a cada paso
cómo funciona el cielo, cómo encajan
los azules según pasan las horas
hasta poner la tarde, que dé entrada
a la noche estrellada. Y cómo van
las nubes ocupando, como fichas,
los sitios asignados del paisaje.
Que todo cuadre, atento, minucioso
a las fases lunares, las mareas,
etapas que regulen a los vientos
terrestres y marinos, a las aves
descendidas siguiendo los calores.
Apostado, con la ventana abierta
cumplo con el trabajo encomendado:
el transcurso del día originario.

Algún día, tal vez, tal vez un día
corregiré tan fiel itinerario.

Son siete los poemas que conforman cada uno de los siete apartados de *Hacia otra realidad*, poemario inicialmente concebido en 1997 y corregido ahora para la edición de Tusquets. No resulta novedoso para los lectores de la ya tan dilatada e inconfundible obra de Manuel Padorno la «pura raza de agua» del poeta, pues se trata, en efecto, de la voz insular que con más hondo calado acompasa el ritmo de su verso a la ondulante vibración, al camaleónico manto de espumas y la salada aspereza de la fragancia del mar. La que cariñosamente denomina «campiña marina» es para su secreto jardinero, el propio poeta, un insólito jardín sin límites, todo un océano ante la isla, la mar exuberante y de sinuosas curvaturas que allá, en «el limpio», desobedece todo orden o concierto humanos. Es «La Campiña Atlántica» –a mi parecer el poemario mejor hecho de *Hacia otra realidad*– el cántico exultante del «jardín délfico», de una conciencia que amanece con el puro goce de contemplar la rutilante belleza de un océano en incesante germinación. Y es que en plena «ebullición transformadora» del entorno, la voz del poeta se acrece removida por una emoción radical de asombro. Sus palabras, organizadas en tríadas adjetivo-sustantivo-adjetivo, aturdidas, maravilladas ante la florescencia de azul que tratan de nombrar, trastocan entre sí sus géneros y funciones, multiplican por sí solas la sensualidad del

conjunto. Reverdecidos los campos marinos, las mareas adquieren cualidades vegetales y las olas, en su infatigable ir y venir, son impulsos espumosos de excitada fertilidad. La extensión toda es una copiosa cosecha azul que prepara, en su centro, la llegada de un nuevo ser: el «árbol de la luz».

Delante de mi casa hay un jardín
que va desde la playa al horizonte...
del que soy su secreto jardinero.

Enformo la hoja de agua verde. Ensavio.
Y la espuma a la flor. Que centellee.
Y enramo el oleaje con frutales.

Todas las ramas dan, con sus espumas
las más extrañas carnes vegetales,
las frutas diferentes más azules,

en donde predominan, deslumbrantes
las flores del salitre, las más blancas,
los almendros salinos invisibles.

Y allá fuera, en el limpio, se levantan
las aguas que germinan, jubilosas
el árbol de la luz, el árbol blanco.

Un jardín que cultivo, con esmero,
que conozco despacio, trabajado
sin que nadie se dé cuenta de nada.
Porque los que me ven pisar descalzo
las hierbas de la playa creen, ilusos,
que voy pisando, distraído, el agua.

Desposado este elemento masculino vegetal con el femenino del agua, emerge el arquetípico árbol filosófico o árbol de la vida y se funde con el mito del *axis mundi*.

Llegados, pues, al éxtasis de la contemplación se produce la inversión, la *rotatio* de los elementos: vista, sabor y olor se trastornan, y es tal la intensidad del instante, tanta la embriaguez de luz, que al respirarse la brisa el poeta alcanza a lamerla, a paladearla con la nariz, al tiempo que las aves, todas blancas, anidan en los árboles acuosos y el paisaje, al fin, refulge cual llanura incandescente.

Hacia otra realidad es, ante todo, el asombro de ver, un salirse de sí, una aventura del descubrimiento que abre puertas, cuerpo, emoción y mente al afuera, al sucesivo nacerse y crearse del poeta, cíclico como la naturaleza misma, el «despertar» zambraniano, la re-creación. Manuel Padorno siente el *privilegio de ser* participando de la plenitud de algo intangible, inmerso en otra realidad infinitamente superior a él. Ya desde *Éxtasis* proponía al viajero «el desvío», el mundo fantasma –por su extrañeza– del otro lado, el de la infinita posibilidad, el «absoluto real» de Novalis, evidente y palpable por el mero hecho de nombrarse. Desviarse supone acceder a «un espacio distinto, inexplicable», con puentes tendidos sobre el vacío, con presencias todavía ausentes, una ciudad a punto de la epifanía a la que, sin certeza alguna, torpemente, la palabra del poeta se aproxima. Habrá de ser éste el territorio incierto de su poesía, la realidad inversa y transfigurada de su metáfora, el amoroso exorcismo de su palabra.

Marianela Navarro Santos

América en los libros

Las leyes del pasado, *Horacio Vázquez-Rial, Ediciones B. Barcelona, 2000, 332 pp.*

Revisar los estigmas del pasado para entender mejor el presente y afrontar sin temor el futuro, ha sido el propósito de los novelistas hispanoamericanos que, en las últimas décadas, han renovado la corriente literaria de nuestra historia partiendo de sus grandes hechos: el descubrimiento, la conquista, la fundación de las primeras ciudades, etc.

En *Las leyes del pasado*, Horacio Vázquez-Rial emprende esta tarea de un modo contrario pero no menos prolijo y sorprendente que el de sus antecesores pues enfrenta el río de la historia argentina remontando su cauce a contra corriente, es decir, partiendo de un acontecimiento particular y en apariencia poco relevante como fue la fundación de los burdeles de Rosario y Buenos Aires a principios del pasado siglo, hasta llegar a un hecho general de resonancia trágica: el nefando genocidio de treinta mil ciudadanos perpetrado por fuerzas paramilitares durante los años oscuros de la dictadura.

Los burdeles o quilombos de Rosario y Buenos Aires, en los que se explotó a centenares de mujeres judías y polacas traídas en condiciones de esclavitud al Río de la Plata a principios de siglo, fueron el reducto en el que la mafia, venida al país como un inmigrante oscuro, se incubó en la extorsión y el sadismo para infiltrarse luego en la maquinaria financiera y política del Estado y determinar posteriormente la conducta criminal de los regímenes militares que asolaron el país a finales del siglo veinte.

Tal es el planteamiento de Vázquez-Rial en esta novela en la que el narrador, Walter Bardelli, un exilado que ha vuelto a Buenos Aires después de muchos años, devela, mediante largos diálogos sostenidos con su padre, los secretos mecanismos de la mafia y la forma como su siniestra organización ha influido en cosas tan dispares como el deterioro del país, la caída del fascismo italiano, la conferencia de Yalta, la política de la Casa Blanca, la elección de Sumo Pontífice y, en fin, la configuración actual del mundo.

La mafia siciliana trasplantada a la Argentina es un fantasma de mil brazos que ha estado presente en la historia del país desde su fundación, explica Stéfano Bardelli a su hijo, apelando al saber acumulado del que ha sabido ver su tiempo desde dentro, atento a los secretos mecanismos que lo rigen y, en ese largo diálogo que es la novela, desfilan

los sórdidos burdeles de Rosario, el golpe de Estado de Uriburu en el año 1930, las repercusiones de la segunda Guerra Mundial, la cruenta lucha entre los grupos mafiosos tradicionales y los advenedizos venidos de Roma obedeciendo órdenes de Mussolini, el ascenso del general Perón en los 40 y la conformación de grupos paramilitares formados a su sombra por individuos sanguinarios del calibre de López Rega y el almirante Massera, que dirigieron la tortura y el crimen durante los años de la dictadura.

El argumento de la novela es, sin duda, apasionante pues presenta una visión conspirativa de la historia que ha permanecido oculta a los informes oficiales, pero su estructura limitada, basada únicamente en el recurso del largo diálogo sostenido por un padre con su hijo, la hace caer en una cierta monotonía y lentitud que no se compadece con la intriga y el suspense que desea recrear.

Te adoro y otros relatos, *Cristina Peri Rossi, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, 95 pp.*

Como los cuadros escogidos de una amplia galería de retratos, cinco cuentos breves se exponen en *Te adoro y otros relatos* para mostrar el universo literario de Cristina Peri Rossi que, a través de su dilatada trayectoria, ha venido convirtiéndose en una de las voces femeninas más representativas de la actual narrativa hispanoamericana.

Como toda antología escogida con esmero, esta selección de relatos de Peri Rossi presenta las preocupaciones esenciales de la autora uruguaya: la opresión sufrida por la mujer en un universo regido por los hombres, la manipulación ejercida por el poder sobre la base de símbolos y emblemas, la alienación nacida de un orden cosificante y, sobre todo, los múltiples y variados caminos del amor que la gazmoñería de la sociedad impide vislumbrar.

En «Desastre íntimos», un pequeño y casi insignificante accidente doméstico, una botella de lejía fabricada con un tapón demasiado firme por una compañía dirigida por hombres que ignoran la fragilidad de las manos femeninas, es el mecanismo que pone en marcha el feroz alegato contra los varones que emprende una mujer moderna obligada por la indolencia y la tiranía masculina a llevar la existencia dual de madre protectora y ejecutiva eficaz.

En «El patriotismo», la máscara de la retórica, de los símbolos y los emblemas camuflan la simetría de los dos únicos partidos políticos de un país que, bajo aparentes diferencias, se perpetúan en el poder. «Sesión», nos presenta en plena acción a una de las figuras esencia-

les de Peri Rossi: el psicoanalista, a quien considera como una suerte de «macho cabrío que tiene una manada de mujeres frustradas y dependientes que le consultan todo», una especie de deshollinador que contribuye a la limpieza del espíritu y al que se debe contratar «por higiene».

En «El juicio final», un hombre que ha estado atento a los engaños del destino se adelanta a Dios y lo sorprende leyéndole en la hora suprema la lista de cargos que ha acumulado contra él a lo largo de cincuenta años de ignominias. «Te adoro», el relato que da su nombre al volumen, es una irónica visión del amor en toda la voluble libertad de la vida moderna que permite los acoplamientos e intercambios más inesperados.

Hay, no obstante, en esta pequeña galería de retratos con los que Cristina Peri Rossi intenta atrapar la realidad de nuestro tiempo, una fácil asociación de imágenes, producto quizás de una orientación freudiana en la que cualquier cosa, una botella de lejía o un estilete, pueden equipararse por su forma o su función al invasor símbolo masculino: el falo enhiesto y un evidente deseo de denuncia en el que las situaciones se hallan creadas con el deliberado propósito de formular una queja o sustentar una reivindicación feminista, lo que sitúa el relato a las fronteras de su alegato.

Amphitryon, *Ignacio Padilla, Madrid, Espasa, 2000, 219 pp.*

A la manera del jardín del sabio chino Sui Pen, soñado por Borges, en el que tablero y universo actúan como un mismo dédalo que termina por perder a los hombres en su intrincado laberinto, Ignacio Padilla teje en su novela una maraña de identidades trocadas en la que jugadores, que apuestan su destino en insólitas partidas de ajedrez disputadas en medio de la guerra, terminan conformando un laberinto de identidades cruzadas que debemos desentrañar con la minucia y el rigor de un verdadero ajedrecista.

Contada desde cuatro ángulos distintos por narradores que se pasan la voz como atletas en una carrera de relevos, la novela transcurre entre el estruendo de las dos guerras mundiales y se prolonga como un eco hasta nuestros días en un juego de espejos en el que los protagonistas, Viktor Kretzschmar y Thadeus Dreyer, que han apostado sus vidas a una partida de ajedrez, confunden de tal manera sus identidades que acaban cargando sobre sí las culpas y esperanzas de su nuevo nombre como una pesada e inevitable herencia que determina el curso de sus vidas.

Thadeus Dreyer, oficial de origen semita que a fuerza de imposturas ha ganado la confianza del comandante de las S. S. Adolfo Eichmann,

encargado de la persecución y exterminio de millares de judíos en la Alemania de Hitler, es el hombre escogido para poner en marcha el proyecto *Amphitryon,* para el que entrena una legión de suplantadores que maneja como piezas de ajedrez con el propósito de salvar a los hombres de su pueblo y de su raza del genocidio nazi, sin percatarse de que sus movimientos están siendo vigilados y regidos desde un principio por otro jugador que ejecuta a sus espaldas una contrapartida siniestra y calculada con el único objeto de perderlo en sus redes y gozar con su derrota.

Amphitryon es el nombre de un extraño proyecto organizado por las S. S. durante la segunda Guerra Mundial por medio del cual se pretendía crear un grupo especializado de suplantadores que reemplazaría a los principales jefes del partido nazi durante sus apariciones públicas a fin de protegerlos contra cualquier atentado; pero los jerarcas nazis ignoran que, al igual que el hogar del mítico Anfitrión reemplazado en el lecho por los dioses, su ingenioso programa de Sosías va a ser minado desde dentro por oficiales de origen judío que ocultan tras su rostro y sus maneras los anhelos y esperanzas de su pueblo.

Con estos elementos míticos e históricos unidos por un tablero de ajedrez que representa los avatares de la guerra y del laberinto, Ignacio Padilla ayunta lo fantástico a lo policial para crear una novela de *suspense* e intriga que resulta poco frecuente dentro de la narrativa hispanoamericana de nuestro tiempo.

La Venus del espejo, *Carlos Álvarez-Novoa, Ediciones de Cultura Hispánica, AECI, Madrid, 2000, 133 pp.*

Siguiendo el camino abierto por Buero Vallejo que creó en torno a *Las Meninas* de Velázquez una obra cargada de tensión y de poética intriga, Carlos Álvarez-Novoa retoma la figura del pintor sevillano para crear con su vida y con las vicisitudes de sus cuadros una pieza de teatro; *La Venus del espejo*, pintada por Velázquez durante su segunda estadía en Roma, permite a Álvarez-Novoa fabular sobre lo que pudo haber sido la vida del pintor sevillano en 1650 cuando, por mandato de Felipe IV, se trasladó a la ciudad eterna con el objeto de comprar cuadros y esculturas para decorar el Real Palacio de Madrid.

Pintada con la sensualidad y la pasión velazqueña que devuelve al desnudo ese temblor de la carne alejado de la rigidez marmórea de los lienzos del Veronés, *La Venus del espejo* es, según Álvarez-Novoa, la huella de una pasión oculta que Velázquez tuvo durante su estadía en Roma y el punto de partida de esta obra de teatro en la que la vida del pintor sevillano, con sus frustra-

ciones y anhelos, su dolor y su esperanza, adquiere la condición terrena del hombre que se esfuerza por crear una obra perdurable luchando con sus contradicciones y enfrentado a la envidia y a las intrigas de su tiempo.

Hecha para ser representada en los Reales Alcázares de Sevilla, la obra creada en escenas que transcurren entre el Palacio Real y el estudio de la Villa Médicis del pintor en Roma, nos presenta a un Velázquez presa de la pasión amorosa que se debate entre el deseo de permanecer junto a la mujer amada y la lealtad a su arte que lo llevan a ambicionar el hábito de la orden de Santiago y lo empujan a regresar al lado de su familia y de su rey.

Velázquez desea ser Grande de España pero no es el prestigio lo que busca, no es el deseo de elevarse sobre los demás hombres y ser favorecido por el rey lo que persigue con anhelo. La cruz de Santiago con que sueña la quiere para su arte, para ennoblecer la pintura, para que sus lienzos, que sabe más perdurables que las vanas obras de los hombres, tengan el mismo reconocimiento que las hazañas militares y los grandes servicios prestados a la Corona por conquistadores y guerreros y, no obstánte, posterga todo lo posible su regreso a España. Entregado a su pasión pinta un vientre, una piel que conoce de memoria, un pubis oscuro que parece huir de las caderas, un rostro transformado por el reflejo de un espejo con el que habrá de preservar la identidad de su amada del tiempo y de los hombres.

Justamente decorada en cada una de sus escenas con los lienzos con que Velázquez retrató la vida de su tiempo, esta obra, de diálogos breves y profundos, rica en lirismo y poesía, no es menos sugerente que el lienzo que la inspira y le da nombre.

El daño, *Sealtiel Alatriste, Espasa Calpe, Madrid, 2000, 180 pp.*

La literatura es un mundo donde habitan fantasmas vestidos de palabras. Intentar revelarlos, tratar de adivinar qué ocultan tras de su vestidura es tarea delicada que la crítica ha realizado no siempre de manera satisfactoria pues, deseosa de explicar el fantasma en cada una de sus partes, termina muchas veces por hacerlo desaparecer a fuerza de someterlo a disecciones. Consciente quizás de esta limitación, Sealtiel Alatriste emprende en su novela *El daño* el análisis de la enigmática obra de Franz Kafka por el camino contrario, es decir, no despojando al fantasma de su velo mediante determinado sistema interpretativo sino cubriéndolo más bien de una nueva capa de misterio al novelar su historia de manera sugerente e insospechadas.

Hecha de las ambigüedades del sueño y de un dolor y un sufrimiento oscuro, la obra de Kafka, que expresa como pocas el absurdo de nuestro tiempo, ha sido explicada hasta ahora por el conflicto con su padre y a la forma como éste lo tiranizó durante su vida, pero nunca somos uno cuando se sueña, somos varios, somos el conjunto de los seres y las circunstancias que nos rodean y esta pluralidad de rostros que nos presenta el sueño es la que permite a Sealtiel Alatriste introducir en esta novela sobre la vida y la obra de Kafka la imagen de la madre como epicentro de sus tribulaciones, como la fuente dolorosa y turbia de la que manan sus relatos más sorprendentes y sobrecogedores.

Centrada en el invierno de 1912, en el que Kafka alcanzó la época más productiva de su vida al escribir en tan sólo tres meses los magistrales relatos *La condena, El fogonero* y *La metamorfosis*, la novela nos presenta a un Kafka cercado por la enfermedad, las dudas y los temores y, sin embargo, entregado febrilmente a la tarea de escribir en la que sabe que está dando su vida para salvar su alma y a la que no le importa sacrificarlo todo: el afecto de los suyos y la tranquilidad de su madre, cuya alma saquea implacablemente en busca de símbolos que representen su relación y sus aconteceres.

Julie K. es la madre abnegada que acompaña a Kafka en su aventura literaria y trata de hacer más llevadero el infierno de indecisiones en que vive pero, incapaz de comprender la violencia que demanda la escritura de su hijo como se lo ha pedido su amigo Max Brod, se echa sobre sus hombros el peso de una culpa desconocida que acaba por dañar sus corazones. Cada mañana Julie K. y su hijo se cuentan sus sueños en una suerte de liturgia en la que uno le entrega al otro su relato de la víspera como un pie quebrado a partir del cual hay que reconstruir el mundo pero, lo que ha empezado entre ambos como un juego, termina adquiriendo en los relatos de Kafka dimensiones monstruosas, pues su literatura, que destruye la vida para otorgarle a lo que queda una dimensión superior, exige que su autor sea despiadado consigo mismo y con quienes lo rodean, como su madre y los que intentan protegerlo sin comprender el tormento de su fiebre creadora.

En un denso tejido que entrelaza la música de Mozart, la quiromancia, los arcanos de la Cábala, la historia del Gólem, los fantasmas que pueblan la ciudad de Praga, la angustia reflejada en los relatos de Kafka y la poesía de sus imágenes, Sealtiel Alatriste se suma en esta novela a las posibles interpretaciones que pueden darse sobre la causa de una herida infligida por el amor que originó una de las obras más extrañamente reveladoras de nuestro tiempo.

Samuel Serrano

Los impacientes, *Gonzalo Garcés, Seix Barral, Barcelona, 2000, 210 pp.*

De la imprecisa estancia de la juventud, esa edad acuciosa y doliente en que todos repetimos de algún modo el dubitativo monólogo de Hamlet, surgen *Los impacientes*, novela que relata las vivencias de tres adolescentes argentinos atrapados en un confuso triángulo amoroso en el que un torbellino de pasiones se mezcla con su deseo irrefrenable de experimentar la vida.

Escrita en forma de diario, la novela recurre al monólogo interior para dejarnos conocer por medio de Keller, uno de los protagonistas, los avatares que hicieron de su vida y de la de sus amigos un intrincado nudo de deseos insatisfechos y de ilusiones rotas.

La música, la poesía, el arte, el deseo de dar a los sueños una forma perdurable son los anhelos que unen a estos jóvenes argentinos en su búsqueda de caminos para aprehender el mundo. Keller desea ser escritor y sueña con encontrar la forma de definir Buenos Aires; Boris se inclina por la música, por la combinación de melodías livianas y aladas como su propia alma; Mila, cercana a la poesía, se halla en medio de los dos, entre la música y la palabra, entre la oscuridad y la luz, entre el afecto y el rechazo, siendo el lazo que une y desune a los amigos en su afán de conocer e interpretar el mundo.

Boris es liviano y angélico, afectado, pese a su juventud, por una delicada enfermedad cardíaca, se pasea por el mundo como «sobre una cuerda floja», sostenido por los acordes de la música que lleva en su interior hasta que termina convirtiéndose en la víctima propiciatoria que encuentran Mila y Keller para saciar sus pasiones. Mila guarda la huella de un pasado oscuro y, a despecho de su belleza, siembra el dolor a su paso; Keller, quien se autodenomina «el caballero de la bragueta veloz», se siente atenazado por un sentimiento de culpa derivado de haber arrancado a Mila de los brazos de su amigo y sólo encuentra alivio desahogando sus emociones en las páginas de su diario en el que pule las joyas de su dolorida memoria mientras desfila Buenos Aires con sus grandes avenidas, Belgrano, Rivadavia, los recodos umbrosos de Palermo y las terrazas de la Recoleta donde, entre cervezas heladas, discutió con sus amigos sobre la forma de plasmar en palabras el espíritu de la ciudad.

Continuando el legado de Roberto Arlt y Ernesto Sábato que hicieron de Buenos Aires la grande, oscura y dolorosa encrucijada donde jóvenes desarraigados deben encontrar su sentido y su destino, Gonzalo Garcés teje en *Los impacientes* un vivo cuadro de la juventud, esa edad febril y apasionada donde el horizonte aún parece contener todas las rutas y caminos posibles.

Los cinco soles de México, *Carlos Fuentes, Seix Barral, Barcelona, 2000, 430 pp.*

Recapitular la historia de un pueblo a través de una obra literaria es tarea ingente a la que Carlos Fuentes ha dedicado su vida, tal y como lo muestra *Los cinco soles de México*, antología que reúne fragmentos de sus novelas, cuentos y ensayos en los que, con un profundo conocimiento de la historia y una aguda visión crítica, analiza y recrea los principales acontecimientos en la historia de México, insistiendo en la riqueza del mestizaje y en la necesidad de superar la estructura piramidal heredada del encuentro de los dos mundos.

La creencia de los aztecas en la existencia de períodos sucesivos representados por cinco soles, los de agua, tierra, fuego, viento y un quinto que sería el que vivimos actualmente y cuyo movimiento terminará matándonos, da título a esta antología que, al igual que el mito cosmogónico de los antiguos mexicanos, realiza un recorrido por el territorio de su cultura y por la diversa geografía mexicana, pues partiendo de cada sol emergen los paisajes que conforman el país: el río Papaloapam, volcanes como el Popocatépetl, la acrópolis de Monte Albán o el Templo de las Inscripciones en Palenque.

La galería de personajes y acontecimientos que desfilan por las páginas de esta antología es tan dilatada como los 500 años de historia de los que pretende dar cuenta. Jerónimo de Aguilar, el español que llevaba ocho años conviviendo con los indios cuando fue encontrado por Cortés y sus hombres, es el personaje del que Carlos Fuentes se vale para fabular acerca del poder de la palabra pues, poseído por la dulzura y dignidad de los indios así como por su deseo de que estos triunfen sobre los europeos, no traduce lo que Cortés desea transmitir realmente sino que muestra al pueblo azteca la terrible realidad que se le avecina. Otro de los personajes en el encuentro de los dos mundos es la Malinche, simbólicamente «madre del primer mestizo mexicano», quien sostiene un conmovedor monólogo con su hijo justo en el momento en que éste llega al mundo, advirtiéndole de su futura condición de desposeído en la tierra de sus antepasados.

La época colonial es representada por medio de los dos Martines, ambos hijos de Hernán Cortés; Martín I, hijo de la Malinche y Martín II, hijo de Juana de Zúñiga. En Martín I se encarna la suerte del mestizo bastardo, sin bienes y sin ninguna opción política ni social, mientras que Martín II representa la élite criolla reconocida por las leyes de la Iglesia y el Estado.

La independencia de México es otro de los acontecimientos que analiza Carlos Fuentes, quien ve en

este hecho una afirmación de la identidad nacional y un doble error: al dar la espalda a la tradición española por creerla oscurantista, los modelos pasaron a ser países como Francia o EEUU pero, lejos de imitar sus democracias, se degeneró en anarquías o dictaduras como la de Santa Anna; además, del gobierno de una élite se pasó al de otra, la de los criollos, que siguió excluyendo a los indios y a los negros por considerarlos bárbaros perpetuando de esta manera el sistema piramidal.

Períodos como la ocupación francesa, encarnada en la figura del emperador Maximiliano de Austria, quien llegó al país azteca a petición de los conservadores que deseaban anular las reformas implantadas por el más grande presidente liberal en México, Benito Juárez, que limitaban el poder de la Iglesia, el ejército y la oligarquía terrateniente, son también de especial interés para el autor mexicano por lo que significaron en la historia de su país.

La revolución mexicana, quizás el principal acontecimiento histórico del siglo pasado en este país, tampoco logró eliminar el sistema de castas existente. Sin embargo, el autor señala conquistas de la revolución tales como el alfabetizar a la mayor parte de la población, rescatar las tradiciones indígenas o la creación de una clase media estable.

Carlos Fuentes en *Nuevo tiempo mexicano* llama la atención sobre el caso de Chiapas, la región más pobre de México cuyo mayor problema es la acumulación de riqueza y poder en manos de unos pocos, mientras la población restante está sumida en el analfabetismo y condenada a habitar en condiciones infrahumanas. Democracia, desarrollo, justicia, diálogo, reforma económica y social, educación y tolerancia son las vías necesarias para el desarrollo en las que Fuentes insiste una y otra vez y cuando se alcen voces que soliciten esto deben ser escuchadas y no sepultadas en una fosa, tal como sucedió en la jornada estudiantil del 68 en Tlatelolco.

Quetzalcóatl tomó entre sus manos el espejo que los demonios menores le regalaron y al ver su rostro no pudo soportar su imagen. Quizás nuestra riqueza se encuentra en esa imagen, velada por el tiempo y desfigurada por la historia cuyas secretas líneas nos invita a descubrir Carlos Fuentes en estas páginas.

Inmaculada García Guadalupe

Los libros en Europa

La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas - Isabel Rebeca Correa - Sor Juana Inés de la Cruz, *Edición de Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll, Edition Reichenberger, Estudios de Literatura, 51 y 52, Kassel, 1999, 764 pp.*

En dos volúmenes, esta obra ofrece un panorama completo de la creación femenina del mundo hispánico en los siglos XVI y XVII y su vinculación a la sociedad y la corte de la época. El primer tomo se centra en España y gira fundamentalmente en torno a los usos en las altas esferas, el arquetipo femenino a partir de la Contrarreforma y a figuras como la pintora Sofonisba Anguissola, o las escritoras Sor Marcela de San Félix, Sor María Jesús de Agreda, y, sobre todo, María de Zayas.

El segundo volumen está dedicado al «Exilio y Nueva España» y se inicia con un trabajo sobre Isabel Rebeca Correa, sefardí afincada en Amsterdam, poetisa y traductora de *Il pastor Fido* de Guarini. A éste siguen estudios que tratan de Olivia Sabuco, descubridora del jugo cerebral al que dio el nombre de *quilo*, la educación y los colegios reales, las «mudanzas del sarao», la vida en la corte virreinal de México, la situación, en ella, de la mujer en general, y de mulatas, criollas y negras en particular, de la religiosa ideal y la real, así como el poema de Francisco de Castro «La compuesta de flores maravilla».

En cuanto a Sor Juana Inés de la Cruz, la extraordinaria décima musa, a través de estas páginas nos adentramos en las imágenes mecánicas y científicas de su *Sueño*, en el hermetismo y la influencia de Atanasio Kircher, que desarrolló los aspectos simbólicos de la Cábala, en su obra en general, y en su poesía celebrativa y de artificios, ofreciendo la reproducción de numerosos y complicados acrósticos, sonetos radiales, en forma de sol, «en cascada», con disposición escalonada de las sílabas comunes a varias palabras, esto es *laberintos*, fruto de un alarde de ingenio por parte del Fénix de México, difícilmente igualable.

Los volúmenes se cierran con dos interesantes trabajos, uno sobre el sentido oculto de la *Carta atenagórica* y el otro sobre la actitud final adoptada por la monja, llegándose a la conclusión de que se llevó a cabo un proceso secreto contra ella con el que lograron intimidarla, de modo que esta Minerva de América acabó declarándose «la peor de todas» y enmudeciendo los últimos años de su vida.

Clara Janés

Antonio Espina und die spanische Avantgarde. Zwischen «entmenschlichter» Kunt und gesellschaftspolitischem Engagement, *Johannes Weber, Berlin, Tranvía, 1999, 280 pp. (Antonio Espina y la vanguardia española. Entre arte «deshumanizado» y compromiso sociopolítico).*

El ensayo de Johannes Weber sobre Antonio Espina (1894-1972) tiene su origen en una tesis doctoral defendida en la Universidad de Jena en 1998. Se trata de la primera monografía que estudia la obra completa del polifacético y valioso escritor madrileño. Autor de excelentes biografías (*Luis Candelas, el bandido de Madrid, Romea o el comediante*), novelista «deshumanizado», poeta destacado (*Signario*, 1923), ensayista y crítico literario en revistas y periódicos prestigiosos (*El Sol, Crisol, Luz, España, Revista de Occidente, La Pluma*, entre otros), la guerra civil truncó prematuramente su carrera literaria. Gobernador de Baleares al producirse la sublevación, Espina fue encarcelado y condenado a muerte. Tras un intento de suicidio, estuvo ingresado durante cuatro años en una clínica psiquiátrica. Indultado en 1946, se exilió en París, donde consiguió reunirse con su familia dos años después para establecerse en México. Regresó a España en 1955.

El trabajo que presentamos se detiene especialmente en las obras nacidas al socaire de las varias corrientes de la vanguardia española, desde el poemario modernista *Umbrales* (1918) a las novelas de la vanguardia deshumanizadas; de las novelas biográficas politizadas de la década de los veinte a los textos comprometidos en la línea de los novelistas sociales de la última etapa de la dictadura de Primo de Rivera y primeros años de la II República.

Nos hallamos, por tanto, de una aportación valiosa y cuidadosamente documentada sobre uno de los escritores más representativos del 27, hasta ahora poco estudiado. Una obra con una única carencia: al estar escrita en alemán, su recepción y su alcance están condenados a ser escasos. Sería de desear que el joven hispanista encontrase apoyos para traducir al español los capítulos más reveladores y pudiese publicarlos.

J. M. López de Abiada

La vida sexual en la antigua China, *R. H. van Gulik, traducción de Rosario Blanco Facal, Siruela, Madrid, 2000, 602 pp.*

El período analizado por el autor abarca unos tres mil años y acaba en el siglo XVII, cuando la dinastía Ching impone el dominio manchú sobre el país. Lo estático de la cultura china hace coherente y estable

el panorama analizado, a pesar de los cambios políticos y las diversas influencias religiosas. Para un lector occidental, salta a la vista la diferencia de concepciones respecto al sexo y sus zonas inmediatas: distinción genérica, familia, erotismo, amor, prostitución, literatura amatoria. Visto desde el dominante taoísmo, el sexo chino antiguo es una actividad gozosa de modelo cósmico, donde se unen el yin y el yang a partir de una potencia de origen femenino que el varón adquiere introduciendo su miembro y evitando la eyaculación, como forma de adquirir la inmortalidad. Eventualmente, en el budismo zen, la iluminación.

El inmortal es siempre un varón, pero la inmortalidad es femenina, y consiste en mudarse a un mundo similar al terrestre, mas donde todo es perdurable e incorruptible: el cielo que sirve de paradigma al Estado terrenal. Los confucianos, a su vez, serán rígidos y represivos, dividirán tajantemente los ámbitos del varón y la mujer, y dictarán un severo código de comportamiento familiar.

No hay patetismo ligado al sexo, como en Occidente, desde la tragedia griega al drama judeocristiano. Tampoco hay pasión ni prolifera la literatura amorosa, salvo en poemas episódicos y narraciones pornográficas. Los manuales sobre el sexo son más bien tratados científicos, higiénicos y de técnica sexual, a menudo resueltos con ese delicioso jardín de eufemismos que es la retórica china: el melocotón de la inmortalidad es la vulva, el tallo de jade es el pene, la lluvia primaveral sobre el monte es la eyaculación.

Gulik ha conseguido un texto que es a la vez estricto y ameno, basado en una proliferación de fuentes admirablemente recogidas y en una sabiduría filológica indispensable y eficacísima.

Paseos con Robert Walser, *Carl Seelig, traducción de Carlos Fortea, Siruela, Madrid, 2000, 167 pp.*

Entre 1936 y 1956 (año de la muerte de Walser), Seelig visitó regularmente al escritor en su retiro digamos «clínico»: un sanatorio suizo de enfermedades nerviosas. Walser había dejado de escribir y estaba, a veces, más o menos loco. En sus largos paseos, charlas y abundantes condumios con Seelig, en cambio, muestra una ingeniosa lucidez. Mira el mundo, en especial, el literario, de un modo esquinado e independiente, quizá como habría que verlo al margen de las instituciones y camarillas. Así, su devoción obsesiva por Gottfried Keler, el maestro suizo de la prosa alemana, choca con sus juicios sobre Thomas Mann (un funcionario de las letras) y Rilke (un poeta para la mesilla de noche de las solteronas).

Aislado en un país aislado, a su vez, de la sangrienta historia europea, yendo y viniendo del otro país aislado que es la locura, Walser es un pintoresco testigo de ese tiempo que va desde la caída de los imperios a la caída de los fascismos, dos fenómenos ligados, para él, con el mayor error político posible, que es confiar el gobierno a los genios. Según el modelo nietzscheano, el genio acaba pactando con el Demonio, o sea con el espíritu de la aniquilación. El mejor gobernante (ejemplo máximo: Winston Churchill) es el que se parece al sensato y gris término medio de su sociedad.

Por momentos, Walser evoca el paisaje literario de su juventud, el mundo de Kafka, Brod, Hofmannsthal y el fondo variopinto y trágico de la Kakania musiliana. No lo hace con complacencia ni con rencor, sino como otro viaje al más allá: el de la muerte, los años de mocedad y creación, la paz imperial, la amable bohemia con pesadillas diurnas y nocturnas que solemos llamar *belle époque*: los buenos tiempos que, como siempre, siempre son pasados.

Páginas autobiográficas, *Iván Sergueiévich Turguéniev, traducción, introducción y notas de Víctor Gallego Ballestero, Alba, Barcelona, 2000, 316 pp.*

Reúne esta miscelánea algunos recuerdos de la vida literaria rusa, impresiones de un viaje por Italia, notas sobre las barricadas de París en 1848, el relato de las últimas horas del guillotinado Troppmann, la historia de un perro de caza, un naufragio y una conferencia sobre Hamlet y Don Quijote. Aparentemente, la variedad de los asuntos conduce a la incongruencia, pero no es así. Turguéniev (1818-1883) es uno de los grandes narradores del siglo XIX (que no anduvo escaso de ellos) y una pareja y sutil visión de la vida torna coherentes los fragmentos acumulados.

Turguéniev escribe como si no hiciera literatura, escoge los indispensables y mínimos detalles de esa maraña de percepciones mezcladas de recuerdos y fantasías que llamamos actualidad, corta el flujo en el preciso momento en que parece agotarse su propia parábola, en fin: conforma lo informe y da luz al evento.

Sus observaciones psicológicas son de una taciturna penetración que asombra. Baste observar la doble indiferencia del criminal Troppmann por su propia muerte para entender la paralela inadvertencia ante la vida ajena, o ese tenso relato de un incendio en alta mar durante el cual se salvan unas vidas gracias a la cruel disciplina impuesta por un capitán de corazón caritativo.

Turguéniev fue un ruso cosmopolita, un propietario con algo de anárquico, un desterrado que vivía

recorriendo la memoria de la tierra natal, un francés de adopción que sospechaba de los franceses como un francés aborigen, un hegeliano capaz de definir la vida como una eterna batalla-reconciliación entre dos principios que se escinden y se unen constantemente. Y un poeta que apuesta fuerte por la invención caediza, como para animarse a decir: «Toda estatua está desnuda».

El pasado es un país extraño, *David Lowenthal, traducción de Pedro Piedras Monroy, Akal, Madrid, 1998, 683 pp.*

En 1688 Johannes Hofer diagnosticó por primera vez la enfermedad llamada nostalgia (del griego *nosos*, regreso a la tierra natal, y *algos*, sufrir o penar). En 1733 un general ruso descubrió un remedio eficaz contra ella: el terror. A los soldados nostálgicos los mandaba enterrar vivos. Entre ambos extremos, vivir sufriendo por la pérdida del pasado y curarse de él por medio de la destrucción radical de la muerte, se tiende el tejido de problemas que crea nuestra relación con los tiempos pretéritos.

A veces, son objeto de idealización: todo lo bueno ha ocurrido en ellos y lo siguiente es degradación y corruptela. A veces, por el contrario, son vistos como la niñez y la pubertad de una edad madura a la que hemos llegado y que nuestros antecesores ignoraron. La tesis del profesor Lowenthal (Harvad, Berkeley, Wisconsin) es que el pasado no termina nunca de pasar y es objeto de constante reelaboración. Seríamos incapaces de habitarlo (de ahí lo extraño del título) como somos incapaces de prescindir de él. Más bien lo andamos inventando a cada rato. Por ello, tenemos una relación interactiva con él, casi la misma que él con nosotros.

Los temas abordados son clásicos y consabidos. El autor los examina en buena orden y con lenguaje fluido. Lo abundante de las anécdotas ameniza el viaje. No obstante, apabulla con su información (2149 notas al pie, 70 páginas de bibliografía) y cabe recomendarle un epítome. Reducido a sus justas proporciones, el libro sería un utilísimo estado de la cuestión. O, dicho con otras palabras: del estado del estado, valga la repetición, que es nuestro estar en el tiempo, que viene de antes y vuelve del hoy porque desea llegar al mañana. En tanto, el tiempo pasa, se convierte con tenacidad en tiempo pasado.

Les Temps Modernes, *nº 602, París, 1999, 300 páginas, Monográfico sobre Georges Bataille.*

La revista de Sartre hace estado de la cuestión y rinde homenaje,

bajo la dirección de Claude Lanzmann, a un personaje aparentemente tan poco sartriano como Bataille. En parte, para mostrar los vasos comunicantes que unieron a los dos escritores franceses.

El resultado del balance, practicado por un nutrido grupo (25 especialistas) de lectores, es que Bataille fue un ecléctico, cuyo punto de partida se halla en Nietzsche y en la escuela sociológica de Francia. Un sujeto acéfalo, perdido en un mundo donde su debilidad se confronta con un espectáculo de tortura y dolor ante el cual reacciona a carcajadas y ejerciendo su voluntad de dominio. La existencia humana es trágica y exige, en consecuencia, una mitología, a contar desde la minoría de los excepcionales. La muerte es el elemento emotivo que, convertido en obsesión, anima la vida en común.

Este paisaje sitúa a Bataille cerca del fascismo, cuyo agudo analista fue. El fascismo es la nacionalización del deseo bajo el gobierno del Uno, excepción absoluta (caudillo, dictador, conductor), dejando fuera, carente de ser, al diferente, al extranjero o extraño. Esta situación exigió a Bataille una renuncia a la fascinación por la objetividad de la ciencia, que lo atrajo en un principio, para sustituirla por una mirada infantil y salvaje sobre la realidad, algo inestable, nunca definitivo, dominado por el principio activo de la materia (según el postulado gnóstico) y la creatividad del mal. Paralelamente, la filosofía hubo de suplantar su discurso académico por un lenguaje poético, con lo que volvemos a Nietzsche y nos acercamos a Heidegger.

De la sociología francesa tomó Bataille su interés por el don y el despilfarro, base de lo sagrado (superfluo, inútil y bello). Modernamente dicho: el juego supremo del arte.

Bataille no fue un inventor pero su habilidad para combinar y relacionar lo enaltece como ensayista. A menudo consiguió ser un prosista feliz, es decir un buen poeta. Por esa vía afinó ciertos conceptos hoy imprescindibles. En parte, es un personaje de época, quiero decir de entreguerras. En parte, nuestro contemporáneo. La minuciosa reconstrucción de su pensamiento que ofrece *Les Temps Modernes* colabora a recuperarlo como un elemento vivo de la meditación actual.

La constelación posnacional, *Jürgen Habermas, traducción de Pere Fabra Amat y otros, Paidós, Barcelona, 2000, 217 pp.*

Esta miscelánea reúne intervenciones recientes de Habermas, situadas en torno a dos preocupaciones suyas: la modernidad y el mundo donde desaparece o se rege-

nera la posmodernidad. Algunos artículos son de divulgación y manejan tópicos: la decadencia del Estado nacional en un mundo globalizado, las dificultades para democratizarlo, la federalización de Europa, los derechos subjetivos como derechos y deberes morales universales, tomados de la vieja idea del *jus naturalis*. Su conclusión es kantiana: la sociedad es «una forma abstracta de solidaridad civil entre extraños que quieren continuar siendo extraños los unos para los otros».

Otro sector del libro, el más interesante, es el de historia de las ideas, disciplina que promueve lo mejor de Habermas. La modernidad es definida como un cercioramiento autocrítico por medio de una razón que se sitúa y encarna en el lenguaje, dominada por la utopía habermasiana de una comunicación total, de una absoluta transparencia de la palabra como medio de una comunidad futura radicalmente democrática. El no aceptar ninguna evidencia, el privilegio del futuro sobre el presente y el pasado, la corporización de la eternidad en el tiempo (el devenir) son algunos de los incisos de la modernidad, cuyos peligros ya señaló Hegel: secularizar la religión convirtiendo la razón en ídolo y desaguando en un uso irracional de la racionalidad instrumental.

Tales entripados obligaron a replantearse la empresa ilustrada. Wittgenstein y Heidegger denuncian en la razón un sistema de dominio y proponen liberar al sujeto de lo que constituye su subjetividad clásica: el narcisismo de la autocrítica racional. Nace, así, una hermenéutica de la sospecha, que caracteriza, en cierta forma, al pensamiento del siglo XX.

Habermas se considera un heredero de la Ilustración y un defensor del proyecto modernizador, pero no sin matices nacidos de su constante proceso crítico. Sus conclusiones no son demasiado concretas: «... se debe llevar a cabo una reorganización del mundo de la vida en aquellas dimensiones de la autoconciencia, de la autodeterminación y la autorrealización que han caracterizado la autocomprensión normativa de la modernidad». Si no entiendo mal, se trata de volver al insistente problema de reunir razón y vida, tratando de que la razón se mantenga viva y la vida acepte la crítica que la razón le propone. Y ahí queda eso.

B. M.

El fondo de la maleta

Libertad Lamarque (1908-2000)

La aparición del cine sonoro fue musical, con *El cantor de jazz* protagonizado por Al Jolson. La nueva modalidad del arte luminoso, que abandonaba para siempre la mudez, exigió el concurso de actores que fueran cantantes, tomados del mundo de la ópera y la opereta, la comedia musical y la zarzuela. Debían ser fotogénicos, eventualmente bellos, tener técnica vocal aunque no necesariamente unos medios generosos. El micrófono suplía cualquier deficiencia.

Así se hicieron estrellas Jeannette Mac Donald, Nelson Eddy, Imperio Argentina, Tino Rossi, José Mojica, Lilian Harvey, Willy Fritsch y el resto de la compañía. A Libertad Lamarque le tocó ser la soprano cinematográfica del tango y, en tal carácter, asomarse al primer largo metraje sonoro argentino, llamado, ineludiblemente, *Tango* (1933, dirigido por Moglia Barth).

De voz timbrada y extensa, manejada con solvencia, desenvuelta aunque no gran actriz, simpática a la luz eléctrica y la cámara si no especialmente bella (el estrabismo la asociaba a la ilustre familia de Greta Garbo y Rodolfo Valentino), Líber se convirtió en la estrella por antonomasia de una industria que, por entonces, era la más importante en lengua castellana.

Su filmografía es inmensa pero quizá basten sus trabajos con Luis Saslavsky (*Puerta cerrada, Eclipse de Sol* y *La casa del recuerdo*) para acreditar su excelencia como intérprete de un melodrama y un vodevil estetizados a la francesa y trufados de memorables canciones como las milongas y candombes de Homero Manzi y Sebastián Piana.

Líber estuvo vinculada a gente progre y actuó en festivales de apoyo a la República durante la guerra civil española. Una actriz muy subalterna, Eva Duarte, lo hacía en favor de Franco. Cuando llegó a primera dama por su matrimonio con Juan Perón, provocó el exilio de Lamarque, que se instaló en México, donde aceptó la ironía de Luis Buñuel, que anuncia y posterga su aparición, repetidas veces, en *Gran Casino*.

Allí, en México, pocas horas después de una filmación televisiva, pudo con ella la muerte, como diría un tango. Murió trabajando, esta hija y nieta de obreros que hizo sus pinitos recitando poemas de barricada en las fiestas de socialistas y anarquistas del Primero de Mayo. Luego, como madre atormentada, amante despechada, doncella amenazada por la locura o vieja señora resignada y sabia, quedó para siempre en esas tiras de celuloide que pasan de la junta de sombras al reino de los fantasmas. Allí sigue confesando, como Sol Bernal en verso de Manzi: «Se me va de las manos la pequeña canción».

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico literario argentino (Madrid).
LAURA ARIAS: Psicóloga y crítica literaria venezolana (Madrid).
JAVIER ARNALDO: Ensayista y crítico de arte español (Madrid).
ANNA CABALLÉ: Ensayista y crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Crítico y ensayista colombiano (Bogotá).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Gijón).
LUIS ESTEPA: Crítico literario español (Madrid).
INMACULADA GARCÍA: Crítica literaria española (Madrid).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
GUSTAVO GUERRERO: Crítico literario y ensayista venezolano (París).
CLARA JANÉS: Poeta y ensayista española (Madrid).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ ABIADA: Ensayista y crítico literario español (Berna).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
FERNANDO MILLÁN: Poeta y ensayista español (Madrid).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
FRANCISCA PÉREZ CARREÑO: Crítica de arte española (Madrid).
PEDRO PITARCH: Antropólogo español (Madrid).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
JULIO ORTEGA: Ensayista y crítico literario peruano (Universidad de Brown).
MANUEL SAIZ: Crítico de arte español (Londres).
MIREIA SENTÍS: Crítica de arte española (Madrid).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
ISABEL SOLER: Ensayista y crítica literaria española (Universidad de Barcelona).

Boletín de la
INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA

Nº 39

Gonzalo Menéndez-Pidal • Jean Becarud
Antonio Viñao Frago • Gonzalo Capellán de Miguel
María Luisa Maillard García
Armin U. Stylow • Helena Gimeno Pascual

Director
Juan Marichal



España: 1.300 ptas.
Extranjero: 2.200 ptas.

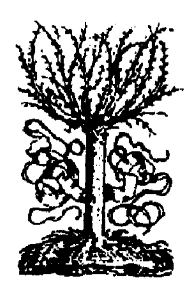
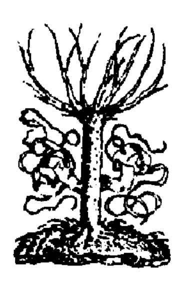
Suscripción (*cuatro números*)
España: 3.000 ptas.
Extranjero: 5.200 ptas.

Edita:
FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14
Teléfono 91 446 01 97 Fax 91 446 80 68
28010 MADRID

Con el patrocinio de



Anuncio Leviatan

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TÍTULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. RAÚL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica	1.100	1.166
8. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica	1.100	1.166
9. EL AGRARISMO DE LA REVOLUCIÓN MEJICANA Edición de **Margarita Meneans Bornemann** Prólogo de **Juan Maestre** 1990. 120 páginas. Rústica	1.900	2.014
10. TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Edición de **Juan José Tamayo** 1990. 129 páginas. Rústica	2.400	2.544
11. EL PENSAMIENTO PERONISTA Edición de **Aníbal Iturrieta** 1990. 224 páginas. Rústica	3.200	3.392
12. EUGENIO MARÍA DE HOSTOS Edición de **Ángel López Cantos** 1990. 184 páginas. Rústica	2.200	2.332
13. DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO Edición de **Victoria Galvani** 1990. 181 páginas. Rústica		

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica

Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID

Tel. 91 583 83 08



N.º 68 (Otoño 2000)

EL MALESTAR DE LA ALDEA GLOBAL
Sergio Benvenuto

JOYCE Y LA ESCRITURA DEL «ULISES»
Frank Budgen

INMIGRACIÓN: ¿LOS HÉROES DEL SIGLO XXI?
Sami Naïr, Gervasio Sánchez, María Ángeles Escrivá, Ramón Lobo, Guillem Martínez, Mbuyi Kabunda

---

José Antonio Marina • Norberto Bobbio • Eric J. Hobsbawm
Alberto Manguel • Carlos Monsiváis • Edgar Morin • Mario Muchnik
Javier Reverte • Soledad Puértolas • Clara Sánchez • José Luis Abellán
Reyes Mate • Fernando Vallespín • Rafael García Alonso
Cristina de Peretti • Mijáil Ryklin • Jorge Herralde
Róger Lindo • André Shiffrin

Suscripción 4 números:

España:		3.600 ptas.
Europa:	correo ordinario	4.700 ptas.
	correo aéreo	6.000 ptas.
América:	correo aéreo	6.300 ptas.
Resto del Mundo		7.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
Tel.: 913 104 313 - Fax: 913 194 585
28010 Madrid

En Internet:
www.arce.es/Letra.html
e-mail: fpi@infornet.es

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier Juan Benet:

Fernando Savater
Javier Marías
Nora Catelli
Luis Suñén







800 Pts.